CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

606

diciembre 2000

DOSSIER:
José María Eça de Queirós

Charles Tomlinson
Algunos americanos: comienzos

Juan José Sebreli
Ciudad en crisis

Cartas de Argentina, Colombia y Costa Rica

Centenarios de Calderón de la Barca y Oscar Wilde

Entrevista con Miguel Fisac

Un inédito de Machado de Assis

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-00-024-1

606 ÍNDICE

DOSSIER
José María Eça de Queirós (1845-1900)

PUNTOS DE VISTA

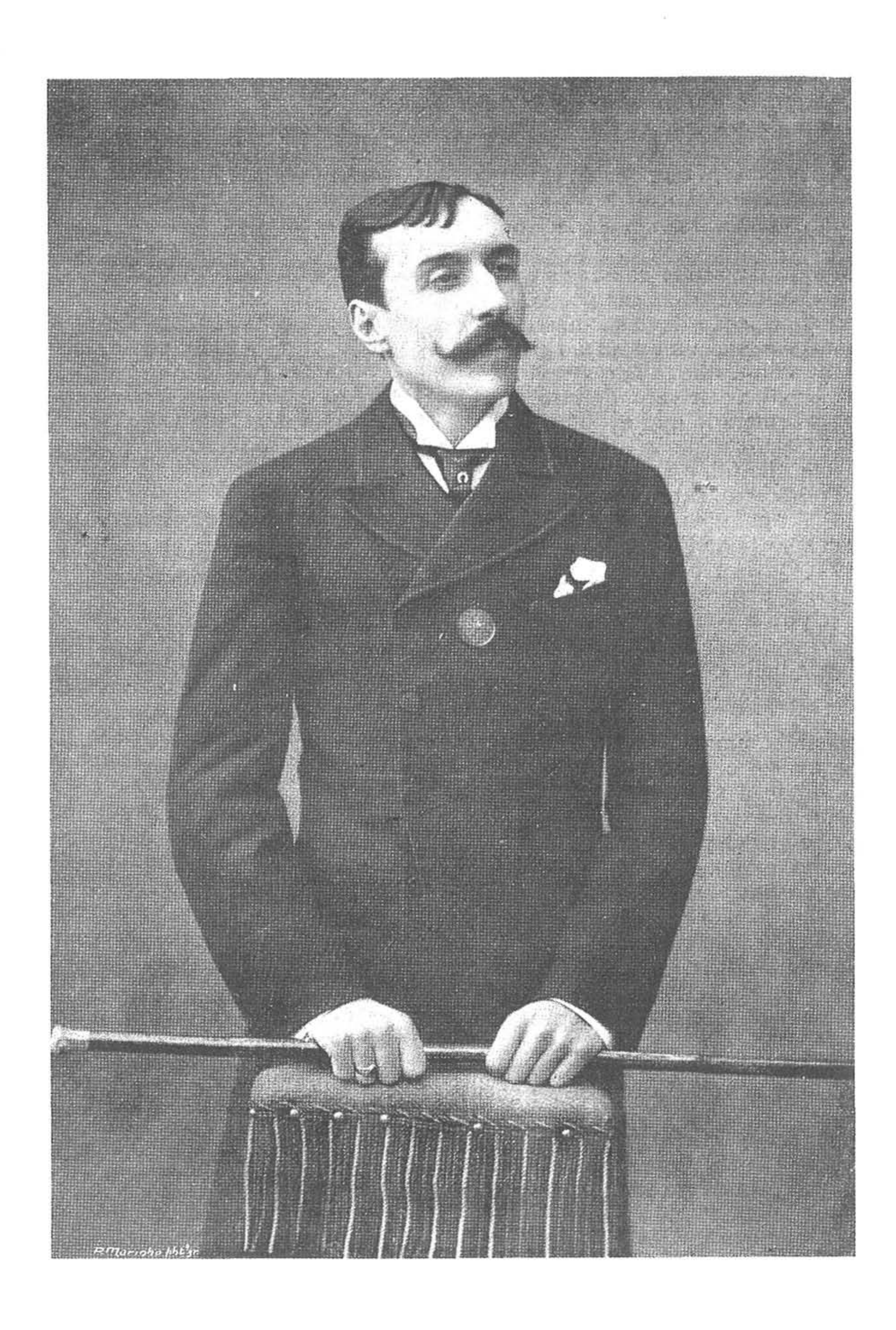
CALLEJERO

BIBLIOTECA

* *Las ilustraciones de este número han sido gentilmente cedidas por la Biblioteca Nacional de Lisboa.*

DOSSIER
José María Eça de Queirós
(1845-1900)

Coordinadora:
ISABEL SOLER



En el mismo hotel

José María Eça de Queirós

Ya Alfred de Musset, en versos mediocres, aunque inmortales, nos enseñó que quince días, quince cortos y ligeros días,

Font d'une mort récente une vieille nouvelle!

De una muerte reciente, una vieja noticia... ¡En efecto! Y no únicamente la noticia envejece, destiñe, se marchita, desciende a una basura como es un periódico en el que primero brilló y resonó, sino que también, con cada sol que se hunde en el mar, el muerto más se muere, más se hunde en la tierra. Hace poco era una personalidad que sacudía, que aturullaba a todo un reino; ahora es una forma inerte, envuelta en un trapo, que cabe en un ataúd insignificante: dos meses pasan, como dos gotas de una ola, y ¡ya ni siquiera se le distingue el bulto en la vasta impersonalidad del polvo! Veinte cortos días transcurrieron desde que Don Antonio Cánovas cayó muerto, de un tiro, en el hotel de Santa Águeda: y resulta que ya la ardiente, agitadora, estridente noticia de su muerte caducó, se heló, se alineó, seca y rígida, entre los párrafos muertos de la historia, y Don Antonio Cánovas, el hombre fuerte que ensalzaba España de océano a océano, desde Cuba hasta las Filipinas, se desvanece, retrocede y se diluye hacia el pasado, sombra tenue confundida con otras sombras tenues, un incierto Cánovas, que se pierde entre los vagos Metternichs y los desvaídos Cavours...

Pero lo que nunca caducará, lo que permanecerá, y provocará siempre un nuevo escalofrío, ¡es la historia tan simple y trágica de aquellos cinco días de verano en los que el asesino vivió, quieto y cortés, en el mismo hotel, con el hombre que había venido a asesinar! No, ¡ni en la realidad, ni en las cosas creadas por la imaginación, existió nunca un episodio más interesantemente siniestro! En una pequeña estación termal, en Santa Águeda, es donde Cánovas toma baños para su reumatismo, y ocupa el único hotel de aquella aldea entre montes. Una tarde, en un banco del jardín que precede al hotel, conversa alegremente (era un exuberante y sutil conversador) cuando de un ómnibus, del ómnibus que viene de la estación del ferrocarril, se apea un sujeto, de paletó blanquecino, sosteniendo su maleta de

lona. Al pasar, este hombre, avistando al presidente del Consejo, el señor constitucional de España, poderoso e ilustre, alza con reverencia su liviano sombrero. Y Cánovas, con su familiaridad fácil, tan grandemente española, lo saluda enseguida, con un gesto de la mano, condescendiente y afable. ¿A quién saludó así, risueñamente, Don Antonio Cánovas? A la Muerte, a *su* Muerte, que lo vino a buscar a Santa Águeda. Era la Muerte que había llegado de las profundidades del Destino, protegida por un paletó blanquecino, con su guadaña metida en una maleta de lona. Y Cánovas, en el banco del jardín, junto a una mata de frágiles flores que habrán de sobrevivirle, continúa contando, bromeando, mientras la Muerte, *su* Muerte, paga al chofer del ómnibus y, serenamente, sin prisa, cruza la puerta del hotel.

La Muerte entra. La Muerte pide una habitación, individual y barata, en el último piso, hacia donde se dirige tras un empleado, que le lleva la maleta que contiene la guadaña. Allí cuelga el paletó en la percha, se lava las manos de la polvareda del camino y, asomada a la estrecha ventana, la Muerte extiende los hondos y agudos ojos hacia abajo, hacia el jardín, hacia *su* hombre. Él no se mueve, recostado en el banco, entre su corrillo, conversando con la vivacidad, la alegría saludable, la renovada elasticidad de voluntad y pensamiento que le dieron aquellos limpios aires, las benéficas aguas que curan el dolor de las rodillas. Porque Cánovas vino a Santa Águeda a curar las leves dolencias que lo inquietan... La Muerte espía desde la alta ventana. Y hacia el fondo, a través de los árboles, aparecen los tricornios acharolados, las vivas charpas amarillas de la Guardia Civil, destacada en Santa Águeda para cercar, honrar, velar al presidente del Consejo. Pero una campanita tintinea alegremente. Es la cena. La Muerte desciende las escaleras de piedra. Sin un rumor, modestamente, casi tímida, ocupa su lugar en la larga mesa, en la que ya se distribuyeron, con ruido, gruesas matronas con bozo y altas peinetas de concha, coroneles engalonados y desabotonados, curas que murmuran las Gracias palpando el pan. También, con seguridad, entre los jarrones con flores de montaña, algunos bellos ojos, en una ovalada perfección de cálida palidez, refulgen, esparcen su aterciopelada caricia. Pero la Muerte no se da cuenta. Aunque la llaman hermana del Amor, no fue por aquellas mozas, de estrecha cintura, por lo que vino a Santa Águeda desde las profundidades del Destino, en el tren, en segunda clase. Concentradamente recorre el *menú*, desdobla su servilleta. El criado ruidoso sirve la sopa: y la Muerte, cansada y con apetito, come de aquella sopa, de la que, al lado, en una mesa aparte, en la mesa de Su Excelencia, está también comiendo el *muerto*.

Entonces empieza la sorprendente historia de los cinco días. Constantemente, por los pasillos, por las calles mal pavimentadas de la recóndita

aldea, en los caminos sombreados de robledos y pinares, el asesino se cruza con el hombre que va a asesinar. Y repite siempre el mismo respetuoso gesto con el liviano sombrero, el mismo gesto afable de la mano poderosa. Hasta se encuentran pronto por la mañana, ambos en zapatillas, en la galería de los baños. A la remota Santa Águeda, perdida en las sierras, sólo se acerca el que toma los baños que curan el dolor; y la Muerte, resignadamente, cada mañana, toma el baño que la disfraza. Cánovas ya conoce a aquel hombre, que siempre encuentra, muy modesto, casi bucólico, en los caminos de las colinas más verdes, o siguiendo el contorno del muro del jardín con pensativa lentitud. Incluso una tarde murmuró, con distraída indiferencia, al jefe de policía: «¿Quién será ese hombre?». Y el jefe de policía afirmó con gran convicción: «Es el corresponsal de un periódico de Italia, que toma los baños...».

Quizás Cánovas acabó por simpatizar con aquel periodista de rostro inteligente que, para provecho de su periódico, se embebía de la estudiosa contemplación del hombre fuerte que gobernaba España. Toda la vida del presidente, incluso su labor política, se desarrollaba ante el hombre pensativo de sombrero liviano. En esos días abrasados de agosto, en aquella aldea termal hundida entre montes, desde el aireado jardín del hotel el estadista dirigía el Estado. Con la cartera apoyada en el banco, abría los telegramas, ojeaba los informes, defendía Cuba, reprimía las Filipinas, ejercía su omnipotencia garabateando sobre las rodillas, y la Muerte lo rondaba y lo observaba. Cuántas veces, en ese banco, conversando con los secretarios, después del almuerzo, con aquel límpido metal de su voz, que el gesto decidido expulsaba soberbiamente, mencionó proyectos, reformas, ideas de fuerza, enredos de prudencia, toda una labor de gobierno, potente y dúctil, que requería una vida larga, un dominio firme, la conservación de una energía que no vacila sobre su vasta base de hierro. Los secretarios lo admiraban... Él exclamaba, seguro: «¡Lo diré más tarde!»... «¡Lo haré el próximo año!». Y el hombre del sombrero liviano pensaba: «¡Quizás lo mate antes de anochecer!». Esto duró cinco días.

¿Por qué tardó cinco días el hombre del sombrero liviano? Porque, ¡qué cosa tan siniestra!, la Muerte sabía que, matando, moriría. Para él, y con clara conciencia, también aquellos días de baños en la quieta Santa Águeda eran los últimos del mundo. Temprano, al despertar en su habitación del tercer piso, al abrir la ventana a la fina brisa de la serranía y al aroma de los pinos, seguro que consideraba que quizás no volvería a ver ni montes ni pinares, ni ganado pastando, ni niños jugando junto a los setos, y que nunca más abriría una ventana llena de sol y de azul, porque, todas las horas restantes, en una espesa mazmorra, sus manos estarían amarradas por grille-

tes de hierro. ¿Vacilaba? ¡No! ¡Una justicia superior lo marcó gloriosamente para vengar a sus hermanos torturados, y toda la miseria humana...! Pero quizás esa tortura le pareciese más incierta, y esa miseria menos punzante, allí, lejos de las famélicas callejuelas de las duras ciudades, entre la dulce quietud de las colinas eternas, contemplando la suavidad de los valles, con sus verdes retales de labranza, donde el hombre halla, con seguridad, el pan y la libertad. Y tal vez entonces murmurase: «¡Bien, será mañana...!» Un día más para pasear por las frescas alamedas y respirar el crespo y fragante aire de la sierra, y recogerse sosegadamente por la tarde, cuando la campanita del hotel, sonora por todo el valle, llamara a cenar... ¡Pero seguro que lo mataría! Juró vengar los tormentos de sus hermanos y, además, incesantemente, le fascinaba la idea de que su nombre retumbara por toda España, recorriera el mundo. ¡El hombre que ejecutó a Cánovas...! Su retrato en todos los aparadores, ¡su vida, de revolucionario humanitarismo, contada con ardiente curiosidad, como se cuenta la de los héroes! ¡Qué pasmo y oscuro terror inspiraría su gran gesto! Pero en los desolados rincones donde se abriga, sin lumbre, casi sin pan, en su secular oprobio, la plebe sufridora, ¡de cuánto amor y admiración sería su nombre rodeado! ¡Oh! ¡Debía matar, fatalmente aquella tarde! El revólver languidecía, a la espera, en el fondo de la maleta de lona... Aunque, al hacerse el nudo de la corbata, sentía, en un corto escalofrío, el frío hierro del garrote. «Tal vez hoy no pueda... ¡Pero será mañana!».

Y ese día, como siempre, lo ocupaba en largas caminatas. ¿Qué pensamientos lo acompañaban por los silenciosos caminos orlados de robles y hayas? Siempre los mismos y vagos: vengar a la humanidad, entrar en la historia... Y, ciertamente también, huir después de matar. Quizás estudió, a través de los montes, atajos y escondrijos. Pero no se fortalecía en esa esperanza. Además, la grandeza de su misión reclamaba nobleza de actitud. ¡Qué humillación ante el mundo si unos soldados, corriendo, lo pillasen encogido, escondido entre los arbustos, como a un ratero! Y la fuga, si la pudiera realizar, equivaldría a su nombre sin asombro, sin gloria, sin bendiciones... Muchas veces, revolviendo estas cosas confusas, alcanzaba a Cánovas por los caminos, entre su grupo, perseguido alegremente por pequeños desgreñados a quienes repartía pesetas. Enseguida el sombrero liviano se levantaba, respetuoso, y allá iba, hacia la Muerte, el gesto superior de la mano poderosa. Y ambos se recogían, en el frescor de la tarde, en cuanto la campanita del hotel, sonora por todo el valle, llamaba para la cena. Y cuando, por la noche, las señoras abandonaban la costura en la sala y el *whist* terminaba, ambos subían por las mismas escaleras, Cánovas hacia su habitación rebosante de papeles de Estado, de largos proyectos que

aseguraban una larga vida, y la Muerte hacia arriba, hacia el tercer piso donde apenas descansaba, en un rincón, la maleta de lona... Santa Águeda se adormece, en el silencio que baja de los montes. Sólo algún perro aúlla, en un caserón remoto. Y en el pasillo, el viejo reloj desvencijado, con su tic-tac, marcha, tictaquea hacia la última hora del hombre poderoso, bien defendido, seguro del poder y de la suerte, mientras encima, sin prisa, la Muerte se desviste, la Muerte apaga el candil.

Al fin amanece, es domingo. ¿Por qué eligió ese día el hombre del sombrero liviano? ¡Ah! Estos domingos, en los que la burguesía más vistosamente se muestra en su lujo ricacho y en su tradicionalismo estrecho, las señoras arrastran sus largas sedas de misa, los hombres resplandecen en sus botines de betún reciente y todos, en hilera decorosa, se repliegan hacia la iglesia, para la reverencia de los dogmas, que siempre crispan ásperamente a los racionalistas, a los igualitarios... Cánovas regresa de misa. Sentado en el banco del jardín, junto a una puerta acristalada, recorre el periódico, mira su reloj, espera el almuerzo. Tic, tic, tic, el puntero corre. El hombre fuerte que gobierna España apenas tiene un minuto de vida bajo aquel generoso sol que cubre Santa Águeda. La Muerte trepa a su habitación, abre su maleta, saca su guadaña. Ya desciende la escalera, se cruza con las señoras que suben con sus sedas de domingo, con sus devotos libros de misa. Y después...

Pero entonces la tragedia pierde su interés violento. Únicamente hay un hombre muerto que sus amigos llevan, con un dolor asombrado, para iniciar su apoteosis. Y hay otro hombre, con las manos esposadas y también ya muerto, que los soldados arrastran hacia el garrote.

Mientras tanto, por las quietas colinas de Santa Águeda, los pinares, altos en el desatento azul, no cesan su indolente, eterno rumoreo: robustas vacas pastan en un prado donde un revoltoso arroyo reluce y corre atareado; y en los zarzales las mariposas, por parejas, vuelan deslumbradamente sobre las madreselvas y las moras maduras.

(*Revista Moderna*, 5 de septiembre de 1897)

Traducción: Isabel Soler

«En el mismo hotel» es una de las nueve crónicas que Eça de Queirós publicó entre 1897 y 1899 en la Revista Moderna. *El texto fue recopilado en el volumen póstumo de obra periodística* Notas Contemporâneas, *publicado en 1909. La* Revista Moderna *fue un ambicioso proyecto en el que Eça puso mucho interés. Se trataba de hacer una revista al estilo de la*

prestigiosa Revue des Deux Mondes *en lengua portuguesa. Aparecieron treinta números entre el 15 de mayo de 1897 y abril de 1899. Eça de Queirós publicó en ella, además de las nueve crónicas mencionadas, tres cuentos y la primera versión de* La ilustre casa de Ramires. *«En el mismo hotel» es la tercera de estas crónicas y se publicó el 5 de septiembre de 1897. Se trata de un texto de actualidad sobre un suceso que conmocionó la Europa de finales de siglo: el asesinato de Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) por el anarquista italiano Angiolillo el 8 de agosto de 1897 en el balneario de Santa Águeda (Guipúzcoa). Eça supo del magnificio en Plombières y en carta de 13 de agosto de 1897 escribe a su mujer:*

> En efecto me impresionó mucho la muerte trágica de Cánovas. También todo Plombières se conmovió [....] Aunque no era una gran inteligencia sí tenía un gran carácter, que de hecho es lo que más sirve para gobernar [...]. Lo peor es la posibilidad de que en España se organice un cuerpo a cuerpo entre anarquistas y jefes con poder –que ahí significaría una larga serie de asesinatos y torturas. Esta tragedia fue grandemente española. Cánovas gritando «¡Viva España!», y la mujer rompiendo el abanico en el rostro del asesino, son cosas solamente de esa tierra ultrasublime.

La crónica de Eça se centra en la convivencia de víctima y asesino en el mismo hotel durante los días que precedieron al atentado. El autor portugués recrea la sensación de un tiempo ralentizado y el contraste entre la consciencia del anarquista italiano, que sabe que en un momento u otro cumplirá su destino, y la inconsciencia de la víctima, que no sabe que lo será. Y este es el gran misterio: por qué Angiolillo tardó cinco días en cometer el atentado. Tal vez porque, como afirma Eça: «Para él, y con clara consciencia, también aquellos días de baños en la quieta Santa Águeda eran los últimos del mundo».

Elena Losada Soler

Cien años sin Eça de Queirós

Elena Losada Soler

El 16 de agosto de 1900 moría en Neuilly José María Eça de Queirós. Había nacido en Póvoa de Varzim en 1845, tres años antes de la revolución de París y de la publicación del *Manifiesto comunista,* y murió mientras los periódicos contaban el asalto de los boxers a las legaciones extranjeras en Pekín, una de las primeras crisis del colonialismo. Con su prematura muerte desaparecía el máximo representante del realismo naturalista en Portugal y uno de los nombres clave para comprender la literatura europea del siglo XIX. También para la literatura española, y a pesar de ese mutuo desconocimiento que ya parece ser un tópico inevitable, el autor portugués es una referencia. El eco de Eça de Queirós resuena en Wenceslao Fernández Flórez y en Julio Camba, y también en el Valle-Inclán de las *Sonatas*, que leyó a Eça de Queirós mucho mejor de lo que las horrorosas traducciones firmadas por él dan a entender.

En 1845 Portugal vivía los últimos ecos del liberalismo militante, de aquella oleada de optimismo político que creyó firmemente en el poder del hombre para transformar su realidad. En concordancia con ese marco exaltado Eça de Queirós nace ilegítimo, hijo natural del magistrado José María de Almeida Teixeira de Queirós y de Carolina Pereira de Eça. Cuatro años después de su nacimiento sus padres se casaron pero el niño siguió viviendo con sus abuelos paternos. Años más tarde, estudiante en Coimbra, vivirá ya en otro marco ideológico. Bajo el reinado constitucional de Pedro V y de Luis I de Portugal se instala en un sistema de alternancia de partidos casi ritual, pactado a través de un férreo caciquismo rural (magníficamente reflejado en *La ilustre casa de Ramires*), muy semejante al de la Restauración española. Sólo la aparición en 1874 del Partido Socialista y más tarde del Partido Republicano, introducirá algún elemento dinámico en un panorama completamente estancado, el de la consagración del triunfo burgués, blanco de los ataques de Eça de Queirós en sus primeras novelas. Pero si la situación política era aburrida, no lo era, ni mucho menos, la efervescencia estudiantil de Coimbra. Los nuevos avances técnicos, en especial la inauguración en 1863 de la línea directa de ferrocarril que unía Lisboa

con París, favorecieron la llegada más rápida de corrientes culturales. Eça de Queirós nos dejó un inventario de esas nuevas lecturas que trajo el tren: «Cada mañana traía su revelación, como un nuevo sol. ¡Era Michelet que surgía, y Hegel, y Vico, y Proudhon, y Hugo, convertido en profeta y justiciero de los reyes, y Balzac, con su mundo perverso y lánguido, y Goethe, vasto como el universo, y Poe, y Heine, y creo que ya Darwin y tantos otros»[1]. Se trata de una mezcla de romanticismo y positivismo, especialmente marcado por el Hugo poeta social de *Les Châtiments*, que debía chocar necesariamente con los Lamartine y Walter Scott de la generación precedente. La agitación, latente hasta entonces, cristalizó en 1865 con la llamada «Cuestión de Coimbra», una polémica a la cual la literatura prestó su voz para la expresión de un enfrentamiento generacional que iba más allá del ámbito artístico.

En la polémica se enfrentaron los jóvenes poetas de Coimbra –un mínimo grupo de apenas dos integrantes: Teófilo Braga, futuro presidente de la Primera República Portuguesa, y Antero de Quental– y el poder literario representado en Lisboa por António José Feliciano de Castilho, el último superviviente de la primera generación romántica. El enfrentamiento tuvo su origen en el poco afortunado prólogo laudatorio que éste último escribió para una obra de Pinheiro Chagas, uno de sus protegidos. La avalancha de panfletos y contrapanfletos que durante dos años generó la polémica fue el indicador de la inminencia del cambio.

Los primeros escritos de Eça de Queirós, recién licenciado en Derecho, datan de 1866, cuando empieza a publicar en *Gazeta de Portugal* las páginas recogidas póstumamente bajo el epígrafe de *Prosas bárbaras*, sugerido por él mismo, ya en su madurez, con nostálgico distanciamiento. Se trata de textos inequívocamente románticos en los cuales aparecen pinceladas baudelairianas junto a paratextos de Heine y primeros ejercicios de crítica literaria. Al año siguiente funda y dirige en Évora –de hecho lo elabora en su totalidad– el periódico de oposición *O Distrito de Évora*, verdadera escuela en la que el joven Eça aprende sociología política y también practica la variedad de registros que la prosa periodística le exige.

En 1869 tiene lugar uno de los hechos cruciales de su vida. El joven Eça de Queirós, corresponsal del *Diário de Notícias*, y su amigo y futuro cuñado el conde de Resende viajan a Suez para asistir a la inauguración del canal, la gran obra de ingeniería que alimentó el mito del progreso y el

[1] *Eça de Queirós*: Notas Contemporâneas, *Livros do Brasil, Lisboa, s.d., p. 260 (la traducción es mía).*

orgullo científico de los europeos y fortaleció las bases del pensamiento positivista de mediados de siglo. Los dos amigos embarcaron en Lisboa el 23 de octubre de 1869 y regresaron el 3 de enero de 1870. Visitaron Egipto (Alejandría y El Cairo) asistieron a la inauguración del canal y prolongaron después su viaje hasta Palestina.

Este viaje, tan cargado de resonancias artísticas, siguiendo las huellas de Gérard de Nerval y de Flaubert, marca un hito en la evolución de la estética queirosiana. Los folletines de la *Gazeta de Portugal* son todavía textos de iniciación, claramente romántico-baudelairianos y resuenan fuertemente en ellos los ecos de las lecturas que los alimentaron. A su regreso de Egipto, y tras una lectura minuciosa de Flaubert, Eça cambia de rumbo estético. Este viaje real dio muchos frutos literarios. La posterior actividad periodística de Eça le debe mucho. Desde las crónicas «De Port Said a Suez» para el *Diário de Notícias* en 1870 hasta la serie de artículos «Los ingleses en Egipto» (1882) publicados en la *Gazeta de Notícias* de Río de Janeiro y recogidos en *Cartas de Inglaterra,* resuena el eco de este viaje. También su obra ficcional es un constante testimonio de ese periplo mediterráneo. Además de los casos en que el viaje articula el texto, como en *La reliquia* y en *La correspondencia de Fradique Mendes*, encontramos ecos del viaje de 1869 en *Los Maia* y en *El mandarín.*

Un año después de este viaje a Oriente, Queirós participó en uno de los hitos más significativos de la cultura portuguesa de la segunda mitad de siglo: las «Conferencias Democráticas» en el Casino de Lisboa, concreción práctica de las líneas programáticas de la «Generación del 70». Bajo la guía de Antero y la influencia del pensamiento de Proudhon, los jóvenes tertulianos del cenáculo de la Travessa do Guarda Mor elaboraron un programa de renovación nacional que tenía como eje la necesidad de romper el aislamiento de Portugal y de integrarse en los movimientos culturales, políticos y sociales que agitaban Europa. El propio Antero se encargó de exponer el manifiesto de este nuevo ideario en la conferencia inaugural del ciclo, el 22 de mayo de 1871, ideario recogido en un texto redactado por él mismo y firmado, entre otros, por Teófilo Braga, Eça de Queirós, Manuel de Arriaga, Oliveira Martins y Jaime Batalha Reis.

La conmoción provocada por este ciclo de conferencias, que incluía títulos tan revulsivos como «Causas de la decadencia de los pueblos peninsulares» o «Los historiadores críticos de Jesús», fue tal que un decreto ministerial prohibiendo la continuación del ciclo abortó el proyecto el 26 de junio del mismo año. Por aquel entonces Eça de Queirós ya había pronunciado su conferencia, que fue la cuarta. En ella, y siguiendo a Proudhon, Eça aboga por un arte revolucionario: frente a la decadencia del romanti-

cismo, el arte debe volver a la realidad, describirla y actuar sobre ella. Se trata de un eclecticismo entre las teorías sociales de Proudhon y las ideas de Taine sobre la influencia de factores extraliterarios en la literatura. En realidad lo que Eça defendía en 1871 era una simbiosis entre realismo y naturalismo en la cual el ideal literario pasa, de acuerdo con una tesis ideológica previa, transformada. Esta conferencia era más que un ataque a la literatura establecida, el prólogo teórico a su propia producción ficcional entre 1874 (fecha del cuento *Rarezas de una muchacha rubia*) y 1880 (inicio de su alejamiento del realismo con *El mandarín*), época a la que corresponden sus dos grandes novelas realistas: *El crimen del padre Amaro* y *El primo Basilio.*

Tras el revuelo provocado por las «Conferencias del Casino» Eça de Queirós cerró una etapa, la de los estudios, las tertulias y la agitación social y cultural, para entrar en la que será, ya para el resto de su vida, su profesión: la carrera diplomática. El 16 de marzo de 1872 fue nombrado cónsul de Portugal en La Habana, primero de sus «exilios profesionales». El peso que su prolongado alejamiento de Portugal tuvo en la configuración de su obra realista y en su posterior abandono de esta estética es relevante. Entre 1872 y 1900 Eça de Queirós pasará sólo breves temporadas de vacaciones en Portugal. Esta distancia provoca dos efectos: por una parte la progresiva idealización de la patria lejana, que irá convirtiéndose en una Arcadia depurada por el recuerdo; por otra, el alejamiento de la ortodoxia realista, un corsé demasiado estrecho para las necesidades estilísticas de Eça y que difícilmente puede convivir con la lejanía de la sociedad que debería ser «objeto de estudio».

La heterodoxia queirosiana respecto al realismo se manifiesta también a través de uno de los rasgos esenciales de su prosa: la ironía convertida en todo un programa estético. La ironía de Eça de Queirós se aplica a la situación de su país, a la definición de tipos sociales y actúa siempre como un filtro entre el narrador y el lector. En un texto irónico leemos pautados, guiados por la intención del autor. Verdaderamente poca objetividad e impersonalidad narrativas podemos esperar de un autor que confiesa la satisfacción que le produce «dar de bastonazos» a sus personajes.

El otro pilar sobre el que se construye la prosa queirosiana es lo que Marichal llamó la «voluntad de estilo»: el ansia de crear una forma de expresión que fuera a la vez personal, nueva y perfecta. La voluntad de estilo es para él algo que trasciende la pura perfección formal. *Le style n'est qu'une manière de penser*, decía Flaubert. Bajo las fases aparentemente contradictorias de la evolución literaria queirosiana –Eça romántico, naturalista, modernista, látigo de burgueses, cruel ridiculizador de la Iglesia

burocratizada o biógrafo de santos– fluye una única corriente común, más profunda que la temática y la adscripción a una corriente literaria: la constante voluntad de crear una prosa que fuera, como la define su *alter ego* Fradique Mendes: «[...] algo cristalino, aterciopelado, ondulante, marmóreo, que solo, por sí mismo, plásticamente, creara una absoluta belleza, y que, expresivamente, como palabra, lo pudiese traducir todo, desde los más fugaces tonos de luz hasta los más sutiles estados del alma»[2]. Esta «religión de la forma», en terminología queirosiana, es lo más sobresaliente de su obra, lo que la levanta por encima de la media de los novelistas de su época y lo que hace que, más allá de la trama de su ficción, de las anécdotas del argumento, se pueda releer una y cien veces una página queirosiana encontrando en ella siempre algo nuevo. Como dijo Unamuno: [...] en Eça de Queirós hay muchas páginas, muchísimas, que tienen valor por sí. Se puede ojear al azar, por aquí y por allá, una novela de Eça de Queirós. Cada perla del collar tiene valor de por sí»[3].

Para la creación de esta nueva prosa Eça contó fundamentalmente con dos maestros, Flaubert y Almeida Garret (1799-1854). La influencia de Flaubert fue inmediatamente percibida por los críticos, tanto por los favorables, que apoyaban la cosmopolitización de la literatura portuguesa, como por los desfavorables, que le acusaron de empobrecer y de afrancesar el léxico portugués. La influencia de Garrett pasó más desapercibida, pese a ser esencial y proceder de su misma tradición literaria y de su misma lengua. Almeida Garrett fue el verdadero renovador del portugués escrito, vio claramente el estancamiento provocado por el divorcio existente entre lengua escrita y lengua hablada y trató, especialmente en su obra más destacada, *Viajes por mi tierra*, de reducir esta distancia. Garrett tenía además, como el propio Eça, una visión dialéctica de la realidad, un antidogmatismo a la vez racional e instintivo. A ambos la vida se les ofrecía en una multitud de aspectos. Para captar esa realidad facetada y poliédrica era necesario encontrar unas fórmulas dúctiles, que permitieran aprehender el sentido fluyente de la existencia, fórmulas literarias que, como la adjetivación binaria y ternaria o el juego surgido de la yuxtaposición de un adjetivo objetivo y otro de sugerencias subjetivas, permitieran exponer los diversos ángulos de la percepción.

La estancia de Eça de Queirós en Cuba fue breve. En noviembre de 1874 fue destinado a Newcastle-on Tyne, donde estuvo hasta ser trasladado a

[2] *Eça de Queirós*: La correspondencia de Fradique Mendes, *[Trad. de Elena Losada. Prefacio de Carlos Reis] Barcelona, Destino, 1995, p. 119.*

[3] *Unamuno, Miguel de: «El sarcasmo ibérico de Eça de Queirós», en* Eça de Queiroz «In Memoriam» *organizado por Eloy do Amaral y M. Cardoso Martha, Atlântida, Coimbra, 1947, p. 387.*

Bristol en 1878. En total Eça permaneció en Inglaterra catorce años, hasta su nombramiento como cónsul en París en 1888. Durante esos años se quejó amargamente en sus cartas, como suelen hacer los diplomáticos, del clima inglés y de su gastronomía, pero también profundizó en el conocimiento de la literatura inglesa, cuya vena irónica tan bien conectaba con su propio estilo. Esa influencia es muy notable en la ambientación «inglesa» de *Los Maia*.

Los años de Inglaterra son los de la etapa realista-naturalista y también los del progresivo abandono de esta corriente estética. A su regreso del viaje a Oriente, Eça se despide del romanticismo de *Prosas bárbaras* con *El misterio de la carretera de Sintra*, una parodia de los folletines rocambolescos escrita en colaboración con Ramalho Ortigão con quien colabora también en la serie de *Las banderillas*, crónicas satíricas sobre la vida de Lisboa en las que Eça aguza su estilete contra los aspectos más ridículos de la vida burguesa. En 1874 aparece en el *Diário de Notícias* el cuento *Rarezas de una muchacha rubia*, su primer ensayo de prosa ficcional realista. Decidido a predicar con el ejemplo las ideas de su conferencia escribe en sus años de Newcastle las dos primeras versiones de *El crimen del padre Amaro* y *El primo Basilio*. Las dos novelas son representativas del Eça de Queirós más estrictamente naturalista, al menos en su contenido temático. *El crimen del padre Amaro* es la aportación queirosiana al tópico realista del pecado carnal del sacerdote, desde la óptica anticlerical de crítica a la hipocresía de una Iglesia institucionalizada, y un análisis de las nefastas consecuencias de las vocaciones inducidas y del celibato sacerdotal impuesto. *El primo Basilio* es también la realización queirosiana de un tema epocal, el adulterio femenino en el seno del mundo burgués. Ambas novelas le proporcionaron fama –una fama muy rentable– de «escritor escandaloso». Con *El primo Basilio* se inició también la polémica sobre los «plagios» de Eça de Queirós. Efectivamente hay en la novela queirosiana claros ecos de *Madame Bovary*, pero lo mismo podría decirse de una decena de novelas europeas de su tiempo. Los argumentos usados por «Clarín» para defenderse de la misma acusación lanzada por Bonafoux valen también para Eça de Queirós.

Durante esta época Eça planea asimismo un ambicioso proyecto titulado «Escenas de la vida portuguesa» o «Escenas de la vida real» que no llegaría a ver la luz más que en la dudosa forma de las publicaciones póstumas refundidas por su hijo. Son *Alves & Cia.*, *El conde de Abranhos* y *La capital*, los textos publicados alrededor de 1925 envueltos en la polémica sobre la legitimidad de publicar obras que su propio autor había abandonado,

polémica que se repetiría en 1980 cuando vio la luz el último de los inéditos queirosianos, *La tragedia de la Rua das Flores*, novela que Eça abandonó porque su contenido fue en parte incorporado a *Los Maia*.

A partir de 1880 Eça empieza a dar señales de cansancio del realismo e inicia un nuevo rumbo estético. Es el año en que empieza a escribir *Los Maia*. Concebida al principio como una más de las novelas breves de «Escenas de la vida portuguesa» se convertirá en el proyecto más ambicioso de su vida. Varias veces Chardron anunciará la inmediata publicación de la novela y varias veces deberá aplazarla, ya que el texto no estuvo definitivamente listo hasta 1888. En esos ocho años el contexto cultural europeo había cambiado también; la literatura rusa, divulgada en Occidente por De Voguë propició formas de psicologismo distintas a las anteriores y al espiritualismo de tintes franciscanos inspirado por el libro de Sabatier, se unieron formas estéticas que preludian el modernismo y otros ismos finiseculares. *Los Maia* refleja esa transición. A lo largo de la novela la descripción realista de las clases altas de Lisboa se completa con la nueva importancia atribuida a los sueños y premoniciones y con la construcción simbólica de la novela. La familia, microcosmos simbólico como en la tragedia griega, refleja en el incesto entre Carlos y Maria Eduarda da Maia, hermanos separados desde niños, el fracaso de todo un mundo basado en el orden lógico del positivismo.

Mientras *Los Maia* proseguía su lenta gestación y para tranquilizar al pobre Chardron, editor en la eterna angustia de la espera, Eça publicó dos novelas breves para entretener a sus lectores: *El mandarín* (1880) y *La reliquia* (1887). Son dos novelas «novelescas», que rompen con toda su producción anterior. *El mandarín* es una *chinoiserie*, un cuento filosófico basado en un tema de Chateaubriand: ¿matarías a un viejo mandarín en los confines de China si para ello sólo tuvieras que tocar una campanilla y así heredaras su fortuna? Como era de esperar la resolución queirosiana de este apólogo moral fue muy distinta a la del romántico francés. En cuanto a *La reliquia* resulta ser también una fábula (in)moral sobre la hipocresía. Teodorico Raposo se ve obligado a fingir una religiosidad que no siente para heredar la fortuna de su muy beata tía. En su viaje a Palestina «fabrica» una reliquia que va a asegurarle para siempre la anhelada herencia. Por una burla del destino –y por un error en los paquetes– será el camisón de su amante lo que aparezca en el oratorio de doña Patrocínio. Estas dos novelas llenas de malévolo humor y de fantasía marcan el fin de la fase realista de Eça de Queirós y el inicio de un camino literario que le llevará en muy pocos años a una estética fin de siglo mucho antes de la aparición de formas semejantes en la literatura española.

En el momento en que se produce este importante cambio de rumbo estético tiene lugar un hecho decisivo también en la vida personal de Eça de Queirós. El 10 de febrero de 1886 se casa con Emilia de Castro, condesa de Resende, la hermana menor de su amigo de juventud y compañero en el viaje a Egipto. Con este enlace Eça entra en un círculo de la sociedad portuguesa muy distinto a su burguesía de origen. Ya en *Los Maia* los personajes pertenecen a la alta burguesía financiera y a la aristocracia y en *La ilustre casa de Ramires* el círculo descrito es el de la antiquísima aristocracia rural. El joven airado de la tertulia proudhoniana de 1870 se remansa, el martillo de clérigos y burgueses, deja paso al refinadísimo estilista, el sarcasmo evoluciona hacia la ironía finisecular.

En 1888, vio finalmente cumplido su sueño de muchos años: dejar Inglaterra y ocupar el consulado portugués en París. Allí vivirá hasta su muerte, nacerán sus cuatro hijos y recibirá las noticias que amargarán sus últimos años. A la evolución de su dolencia intestinal, que le causará la muerte, se añadió el disgusto producido por el «Ultimátum» inglés y, peor aún, por la reacción portuguesa. En 1890 el entonces todopoderoso Imperio Británico obligó a los portugueses bajo fuertes presiones y amenazas a renunciar a sus aspiraciones de establecer una unión territorial entre Angola y Mozambique que crearía de costa a costa de África un amplio espacio colonial portugués. El «Ultimátum» fue recibido en Portugal como una gran humillación nacional de efectos parecidos a la crisis del 98 en España. Pero la reacción no pasó de un conjunto de superficiales medidas antibritánicas y no se produjo ese verdadero movimiento de reflexión y de regeneración nacional que Eça llevaba esperando tanto tiempo. Fracasaron así sus esperanzas, diáfanamente expresadas en el pasaje de la cena en el Hotel Central en *Los Maia*, de que Portugal, situado frente a una gran humillación, sacaría de sí la fuerza oculta que propiciase un amplio movimiento de cambio y dinamización. Fue el gran desengaño de sus últimos años, la abdicación del sueño de transformar la realidad portuguesa que había alentado el espíritu de las «Conferencias del Casino». El grupo de la «Generación del 70» se convierte en «Los Vencidos de la Vida».

Al año siguiente, en setiembre de 1891, le llega la noticia del suicidio de Antero de Quental, su amigo de juventud, el guía ideológico de las «Conferencias del Casino». En 1895 otra muerte, la de su amigo de madurez, el historiador y político Oliveira Martins, cuyo pensamiento es determinante en la obra queirosiana de los años 90. Entre esas noticias de muerte y su propio dolor físico, Eça de Queirós sigue escribiendo. Datan de esos años *La correspondencia de Fradique Mendes*, primero publicada en folletines,

La ilustre casa de Ramires y *La ciudad y las sierras*. El protagonista de *La correspondencia de Fradique Mendes* había nacido en 1869, casi como un preheterónimo, fruto del deseo de Eça y Antero de dotar a la literatura portuguesa de un poeta baudelairiano. Pero el Fradique que Eça recupera a finales de los 80 es un héroe decadente, con la obsesión por la estética del Floressas des Esseintes de Huysmans pero sin sus sufrimientos y taras hereditarias. Fradique es un superhombre, un modelo fin de siglo, y con tal suma de perfecciones como protagonista no puede construirse una novela. Eça crea una biografía –casi hagiográfica– y un epistolario que lo muestra «entregado a la ocupación de pensar». En esas cartas alterna los destinatarios reales (Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, el propio Eça) con los imaginarios y con todos ellos Fradique-Eça teoriza sobre política, religión, arte y literatura. Estamos en las antípodas temáticas y estéticas de *El crimen del padre Amaro*.

La ilustre casa de Ramires, en la estela del «Ultimátum» inglés, es una novela sobre la humillación. Novela simbólica, en la que Gonçalo Mendes Ramires, último descendiente de una ilustrísima familia cuya decadencia corre paralela a la de su país, es el propio Portugal del presente. Las teorías queirosianas de una regeneración mediante el dolor y sus reflexiones sobre el «Ultimátum» se unen ahora a las ideas de Oliveira Martins sobre el papel de África en la recuperación de Portugal para mostrarnos cómo Gonçalo tendrá que descender a la sima de su propia cobardía y de su claudicación moral hasta ser capaz de remontar y de reconducir su propia vida buscando en Mozambique una inyección de fuerza y de vida.

Las últimas obras de Eça de Queirós son sorprendentes. El joven satánico y baudelairiano de *Prosas bárbaras*, el naturalista «escandaloso» de *El crimen del padre Amaro* y *El primo Basilio*, el humorista de *El mandarín* y *La reliquia*, el refinado esteta de *La correspondencia de Fradique Mendes*, sufre una curiosa «conversión» que le conduce a la que se ha llamado fase hagiológica o fase nacionalista. *La ciudad y las sierras* es un ensueño arcádico en el que el hipercivilizado e infeliz Jacinto, habitante de un palacio parisino repleto de las últimas tecnologías –y de algunas de ciencia ficción, que Eça describe con la maestría de Julio Verne–, descubrirá la esencia de la felicidad en la *aurea mediocritas* de sus reencontradas propiedades en las tierras del Norte de Portugal. Jacinto es el urbanita que añora –a veces sin él saberlo– la Arcadia perdida. *La ciudad y las sierras* fue recibida como la reconciliación de Eça con su patria, a la que había fustigado en tantas páginas; en realidad se trataba de algo más profundo: un hombre prematuramente envejecido por la enfermedad y por el dolor vive en la ciudad con la que tanto soñó para acabar descubriendo que no res-

ponde a sus expectativas de tantos años y desde la inmensa metrópolis de Baudelaire sueña con un paraíso perdido que es más la juventud y la fuerza que el propio Portugal.

Más desconcertantes son aún las *Leyendas de santos* y el *Diccionario de milagros* que deja inacabadas. Vidas de santos quizá inexistentes –San Onofre, San Frei Gil, San Cristóbal– impregnadas de un profundo franciscanismo, como si un vago socialismo evangélico hubiera sustituido al Proudhon de su juventud, escritas en una bellísima prosa que demuestra cuál es el hilo conductor de toda su producción: la creación de ese lenguaje prosístico nuevo en la literatura portuguesa. ¿Qué hubieran sido estas *Leyendas de santos* si Eça no hubiera muerto a los 55 años? ¿Hasta dónde habría llegado en su «religión de la prosa»? ¿Cómo habría reaccionado ante las vanguardias y ante el fenómeno de *Orpheu*? Lamentablemente estas preguntas y tantas otras quedan necesariamente sin respuesta porque Eça de Queirós murió, hoy hace cien años, en Neuilly.

Eça de Queirós y el aprendizaje de la escritura de ficción

Carlos Reis

1. Aparentemente, indagar en el proceso de aprendizaje de la escritura (se entiende escritura literaria; escritura de ficción, en este caso) crea un ámbito de reflexión que invita a un desarrollo en clave biográfica. Y si hablamos de Eça de Queirós debemos admitir que nos enfrentamos a un escritor que, desde este punto de vista, difícilmente es compatible con este registro biográfico, sobre todo si se analiza en términos exclusivos. Eça reflexionó mucho sobre la escritura literaria y, en particular, sobre la narrativa; muchas veces lo hizo tangencialmente, tanto en testimonios de tendencia autobiográfica (en los que todavía el discurso autobiográfico escasamente se asumía como tal)[1], en documentos doctrinarios de variada configuración y motivación, como en textos de ficción: *A Ilustre Casa de Ramires* –novela que no cabe en el horizonte de este análisis[2]– lo certifica elocuentemente.

Nos ocuparemos aquí del aprendizaje de la escritura de ficción en Eça y dedicaremos especial atención al lapso de tiempo comprendido entre los inicios de su vida literaria (mediados de los años 60 del siglo XIX) hasta finales de los años 70, momento en el que el novelista prepara y publica la tercera versión de *O Crimem do Padre Amaro* (1880). Podría decirse que este es el período crucial en el que Eça aprende a ser novelista; un período que, por lo que respecta a los primeros textos literarios queirosianos, se encuentra sugestivamente ilustrado por la conocida evocación de Jaime Batalha Reis, texto que sirvió de introducción a *Prosas Bárbaras*: «En la primera fase de la vida literaria de Eça de Queirós».

La imagen que se desprende de ese testimonio es la de un joven que parece cultivar un estilo que tiene tanto de ágil y espontáneo como de innovador y sorprendente; si a este hecho unimos el culto a una serie de rituales

[1] *Ejemplo paradigmático: el texto «Um Génio que era um Santo», incluido en* In Memoriam *de Antero [de Quental] (1896) y más tarde integrado en* Notas Contemporâneas.

[2] *Nos hemos ocupado de ella en «Escrita literária e posterioridade cultural. Sobre a edição crítica das obras de Eça de Queirós», in:* Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. *Ed. M. de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo; Porto; Coimbra: Lidel, 1995, pp. 793-802.*

(en los gestos y en la indumentaria) casi risibles, obtenemos el evidente y sucinto retrato de un joven escritor todavía fuertemente seducido por las escenificaciones y por los protocolos institucionales cultivados por el artista romántico. El texto «Uma Carta» (a Carlos Mayer), en el que se refiere a los años de Coimbra, escrito en la época de *Prosas Bárbaras* y póstumamente integrado en el volumen respectivo, confirma algunos de estos aspectos.

2. De hecho, podría afirmarse que el joven Eça cultiva, en esta época de iniciación, un estilo (literario y paraliterario) que debe entenderse no sólo como subversión sino también como factor de disolución de la autoría. Incluyo aquí la obra periodística, en concreto la de la etapa de *O Distrito de Évora*, cuando Eça laboriosamente redacta y edita un periódico de provincia, trabajo de encargo que lo obliga a dispersarse en múltiples tareas y hasta a una especie de experiencia de alteridad: la «Correspondência do Reino» –en realidad escrita por Eça– aparece como colaboración enviada desde Lisboa *por otro*, un tal A. Z., que llega a esbozar un discurso dialogado con el redactor principal del periódico, es decir, con el propio Eça. Con razon, Joel Serrão valoró este momento de la biografía literaria queirosiana como: «[...] mucho más complejo que Pirandello, en vez de cinco personajes en busca de un autor, era *un* autor-actor en busca de personajes»; y apunta a continuación: «Realmente debió ser una experiencia fundamental para el aprendizaje de lo que iba a ser su oficio de escritor. Escribir, escribir, escribir... Vivir para escribir... Escribir para vivir... Convertir la vida en garabatos febrilmente lanzados al papel...»[3].

Sin embargo, no es únicamente a propósito de *O Distrito de Évora* que parece legítimo hablar de disolución de la autoría y de ejercicio de alteridad. También el llamado «primer Fradique» presenta tendencias semejantes: desde un proceso de creación colectiva (llevada a cabo por el trío Antero, Batalha, Eça), la creación de ese primer Fradique se sujeta a estrategias de verosimilitud que se van orientando, difusa pero muy significativamente, hacia una configuración protoheteronímica[4].

Curiosamente, otro episodio del aprendizaje literario del joven Eça pasa por el registro de la tendencia apócrifa que ya caracterizaba el caso Fradique. Me refiero a la elaboración y publicación de *O Mistério da Estrada de*

[3] *Serrão, Joel.* O Primeiro Fradique Mendes, *Lisboa, Livros Horizonte, 1985, pp. 116-117.*

[4] *Cf. el testimonio de Jaime Batalha Reis, «Anos de Lisboa (algumas lembranças)», in:* Antero de Quental. In Memoriam. *Porto: Mateu Lugan Editor, 1896, p. 462. Véase también nuestro ensayo «Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico», incluido en este volumen, y la obra citada de Joel Serrão.*

Sintra, en coautoría con Ramalho Ortigão, obra que redunda en una de las más osadas provocaciones que ha conocido nuestra historia literaria.

En este sentido, *O Mistério da Estrada de Sintra* desarrolla una verdadera espiral de mistificaciones destinada a los lectores del *Diário de Notícias* que en 1870 leyeron lo que, después se supo, era una novela: en un primer momento, se instaba al lector a leer cartas; esas cartas aparecían como documentos auténticos; el proceso de lectura evolucionaba en un marco específico, un prestigioso periódico; finalmente, según confesaron los autores en una última carta firmada con sus nombres, todo era ficción: tanto los hechos relatados como los autores de las cartas. Así, formalmente aquellos textos eran cartas –cartas apócrifas– y el periódico necesariamente tenía que seguir el juego para que la parodia funcionase. En otras palabras: publicar la historia de un crimen misterioso en un periódico significaba tener medio camino andado para activar estrategias de verosimilitud que, en algunos aspectos, recuerdan los procedimientos utilizados en la elaboración del primer Fradique[5].

Incluso el propio Fradique colabora en el proceso de afirmación de una «verdad» sin convalidación empírica. De hecho, el que en 1870 todavía era para muchos el poeta satánico que se había revelado un año antes, aparece en una de las cartas («A confissão dela») para confirmar, con su presencia «auténtica», la «autenticidad» de la carta. Lo hace por la vía de la afirmación discursiva, es decir mediante un discurso que, por su tono casi abyecto, da autonomía a una identidad *diferente* y a *otra*: «Eran las diez. Carlos Fradique, con voz impasible, casi lánguida, relataba las situaciones monstruosas de una pasión mística que sintió por una negra antropófaga. Aquel día tenía una vena grotesca.

–La pobre criatura –decía él– se untaba el pelo con un aceite asqueroso. Yo la seguía por la peste. Un día, exaltado de amor, me acerqué a ella, me arremangué y le presenté el brazo desnudo. ¡Quería hacerle aquel mimo! Ella lo olió, pegó una dentellada, arrancó un pedazo largo de carne, masticó, se relamió y pidió más. Yo temblaba de amor, fascinado, feliz de sufrir por ella. Sofoqué el dolor, y extendí otra vez el brazo...

[5] *Evidentemente, el periódico colaboró en la mistificación. La nota que anuncia la primera carta viene a ser una declaración en la que hábilmente se duda sobre la naturaleza ambigua (ficcional o no ficcional, literaria o no literaria) de esa carta: «El interés que esta narración despierta, la forma literaria que la reviste y el crimen que parece revelar nos obligan a evitar resumirla y a ofrecerla íntegramente a nuestros lectores. Sin embargo, no podemos incluirla sin eliminar el folletín, y substituirlo por este escrito, cosa que haremos en nuestra hoja del domingo»* (Diario de Noticias, *sábado, 23 de julio de 1870). Sobre esta aventura literaria, véase el estudio de Ofélia Paiva Monteiro, «Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca:* O Mistério da Estrada de Sintra», *in:* Colóquio/Letras, *97 y 98, 1987, pp. 5-18 y pp. 38-52.*

–¡Oh! ¡Sr. Fradique! –gritaron todos–, escandalizados con la invención monstruosa.

–Comió más –continuó él gravemente– le gustó y volvió a pedir más»[6].

Así se profundiza en la disolución de la autoría y en el ejercicio de la alteridad: en una carta atribuida a *otra* identidad se abre un segundo nivel de alteridad, el de la afirmación (reafirmación, si recordamos el episodio Fradique de 1869) de ese poeta satánico de quien se dice que hasta «fue amigo de Baudelaire».

3. Parece que la afirmación de Eça de Queirós como escritor y novelista, plena e individualmente asumida como tal, se retrasa. Hasta aquel momento, Eça había escrito folletines, dirigido un periódico, editado textos de variada naturaleza, engendrado criptónimos, colaborado en la invención de Fradique Mendes, compuesto en coautoría lo que después resultaría ser una novela epistolar de extraña estructura, pero todavía no se había consolidado como novelista de completa, entera y exclusiva estatura literaria.

Todo lo que Eça había hecho hasta este momento asume la dimensión de un proceso de aprendizaje, laborioso y algo tortuoso, que hasta llega a incluir una relación de discipulado ideológico con alguien que, por otro lado, nunca fue novelista: Antero de Quental[7]. Incluso el proyecto de *As Farpas* –prácticamente contemporáneo a la verdadera iniciación de Eça como novelista– lo comparte una vez más con Ramalho Ortigão. Lo cual quiere decir que Eça va aprendiendo y elaborando los temas de su futura práctica novelística junto a (o a la sombra de) alguien que detenta sobre él el ascendente de la edad y de la condición de antiguo profesor.

Como si esto no bastase, tras publicar su primera novela, Eça se ve casi de inmediato acusado de plagio, es decir, de escribir a partir de otro. Se da esta circunstancia en el momento de la celebración de las *Conferências do Casino,* y de las afirmaciones programáticas que allí profiere, y cuando Eça está adoptando la novela y la ficción como método para disciplinadamente reformar costumbres y mentalidades. Para llegar hasta ahí, un Eça en apariencia afectado por el *síndrome del plagio* tendrá que liberarse de lo que sugestivamente Harold Bloom llamó «ansiedad de la influencia».

4. Si en nuestra literatura existe un escritor perseguido por la traumática acusación de plagio, este es, sin duda, Eça de Queirós. Incluso puede decir-

[6] O Mistério da Estrada de Sintra. *Lisboa: Lello & Irmão, 1967, p. 234.*

[7] *Me refiero aquí, como es obvio, a las bien conocidas revelaciones de Eça en el texto «Um Génio que era um Santo».*

se que, pocos años después de su muerte, este problema inspiró, total o parcialmente, los primeros estudios de cierta envergadura que se le dedicaron. Sirva como ejemplo la biografía elaborada por Antonio Cabral, publicada por primera vez en 1916, la cual destina un capítulo a «os plagios de Eça de Queirós»[8]; es sintomático que en este estudio, en ciertos aspectos fundador, la referencia al síndrome del plagio aparece como algo que habría afectado al escritor desde sus primera obras, es decir, desde *Prosas Bárbaras* y *O Distrito de Évora*: un incidente sin duda significativo es el de la breve polémica entre *O Distrito de Évora* y *Folha Sur* a propósito de una expresión utilizada por el joven Eça que recuerda un pasaje de *Les Misérables* de Víctor Hugo, hecho que de inmediato desencadenó vehementes acusaciones de plagio[9]. Acusaciones que, dígase de paso, no se pueden comparar con lo que desencadenaría *O Crime do Padre Amaro*.

No trato de analizar la recepción queirosiana de Zola; reservo una investigación minuciosa para la introducción a la edición crítica de la novela. Adelantaré, no obstante, que este análisis, contrariamente a lo que se ha dicho hasta ahora, no implica únicamente a *La Faute de l'Abbé Mouret*, sino también a otra novela de Zola poco (o nada) mencionada a este respecto: *La Conquête de Plassans*[10].

De momento me parece conveniente recordar que la actividad literaria queirosiana se desarrolló en una época en la que el concepto de *autoría* (y con él el de originalidad y el de propiedad literaria) aparecía directamente asociado a la reivindicación, por parte del escritor, de prerrogativas económicas facultadas por la publicación de su obra; desde finales del siglo

[8] *Cf. Cabral, A.* Eça de Queirós. A sua vida e a sua obra – Cartas e documentos inéditos. *Lisboa; Río de Janeiro: Portugal-Brasil Lda., Soc. Editora, 1920, pp. 333-368;* id. Camilo e Eça de Queirós. *Coimbra: Coimbra De., 1924, pp. 211-252. Uno de los defensores de Eça contra la acusación de plagio fue Claudio Basto, en una obra contemporánea a las de A. Cabral (cf.* Foi Eça de Queirós um plagiador? *Porto: Marânus, 1924).*

[9] *Alberto Machado da Rosa desarrolló la revisión crítica de este episodio en* Prosas Esquecidas I. *Lisboa: Presença, 1965, pp. 397-413.*

[10] *Fue un importante novelista español de la primera mitad de este siglo, Ramón Pérez de Ayala, quien llamó la atención sobre este tema: «Se acusó a Eça de Queirós de haber plagiado su novela de otra de Zola,* La faute de l'abbé Mouret. *Era una inepcia la acusación. A pesar de la similitud del título, ninguna otra cosa tienen de semejante ambos libros. [...] Pero lo probable, lo cierto es que el libro de Eça de Queirós no se hubiera escrito sin la existencia previa de otra novela de Zola,* La conquête de Plassans, *costumbres clericales en una ciudad provinciana. La inspiración de Eça de Queirós en Zola es evidente» (*Más divagaciones literarias. Obras completas, *IV. Madrid: Aguilar, 1969, p. 1181). En otros casos, la crítica española asoció* La Regenta *de Clarín a las novelas de Eça y de Zola: «Amaro es tan ambicioso como el cura de Plassans y como lo era el Magistral de Vetusta» (G. Sobejano.* Clarín en su obra ejemplar, *Madrid, Castalia, 1985, p. 138); cf. también la introducción de Juan Oleza a* La Regenta *(7ª ed. Madrid: Castalia, 1993, I vol. pp. 97-98).*

XVIII esta reivindicación se daba no sólo por motivos estrictramente artísticos, sino también por ser la obra una fuente de rendimiento, un verdadero bien simbólico en la expresión consagrada por Pierre Bourdieu[11], capaz de propiciar aquello que cien años antes hubiera sido difícil de concebir: la profesionalización del escritor, hecho posible gracias a que el considerable crecimiento del público y la industrialización del libro evolucionaban también en esta dirección. Eça de Queirós no se encuentra exactamente en esta situación pero no anda lejos de ella ya que los beneficios provenientes de su actividad como escritor eran importantes para su supervivencia económica[12].

En líneas generales puede decirse que la cuestión del plagio se concentra en tres puntos de reflexión cuya delimitación e interacción se harán evidentes sobretodo a partir de mediados del siglo XVIII, momento en el que entra en crisis el prestigio de los clásicos como matriz de emulación[13]. Si bien muchas veces están interrelacionados, estos tres puntos aparecen representados de forma desigual en el caso de la relación entre *O crime do Padre Amaro* y *La Faute de l'Abbé Mouret* de Zola: un plano *jurídico* (aquel en el que, en parte, se inscriben los problemas esbozados anteriormente), relativo al derecho de propiedad del escritor sobre su obra, a su capacidad para negociar y a los provechos económicos que de ahí puedan

[11] *Pierre Bourdieu destaca que, en el contexto de un* mercado de bienes simbólicos, *«la ruptura de los vínculos de dependencia con relación a un patrón o a un mecenas y, de un modo general, con relación a los encargos directos [...], propicia en el escritor y en el artista una libertad que enseguida se revela formal»; de hecho, esa libertad es «únicamente la condición de su sumisión a las leyes del mercado de bienes simbólicos, cabe decir, a una demanda que, siempre en retraso con relación a la oferta, surge a través de los índices de venta y de las presiones, explícitas o difusas, de los detentores de los instrumentos de difusión, editoras, directores de teatro,* marchands *de cuadros». (Bourdieu, P.,* A economía das trocas simbólicas. *Sao Paulo: Perspectiva, 1992, 2ª ed. pp. 103-104).*

[12] *Se trata de una cuestión largamente debatida, como se sabe, en cartas de Eça a sus amigos y sobre todo a sus editores y directores de periódico. El más significativo es el delicado episodio de la escritura y (no) publicación de* A Batalha do Caia, *el cual ocasionó un desagradable incidente con Ramalho Ortigão, por la aparente tendencia «mercantilista» de la creación literaria de Eça mezclada con una cierta propensión chantajista (cf.* Correspondència. *Ed. de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, vol. I, pp. 160-175); sobre la situación económica de los escritores portugueses en el siglo XIX, cf. Guedes, Fernando.* O livro e a leitura em Portugal. *Lisboa: Verbo, 1987; Lima Dos Santos, Maria de Lourdes.* Intelectuais portugueses na primeira mitade de oitocentos. *Lisboa, Presença, 1988, pp. 143 y ss.*

[13] *En una obra fundamental sobre este tema, Thomas Mallon cita la intervención de Samuel Johnson en el proceso de condena del plagio. En 1753 «Johnson once again took up the subject, this time in* Adventurer *95. He places plagiarism near the middle of inquiry's spectrum: 'one of the most reproachful, though, perhaps, not the most atrocious of literary crimes'». (Mallon, Th.,* Stolen Words. Forways into the Origins and Ravages of Plagiarism. *New York: Tickner & Fields, 1989, pp. 10-11).*

derivar; un plano *ético-moral* que atiende a la relación del escritor con sus colegas y con el público al que se dirige: si en un principio, el escritor tiene la obligación de ofrecer a su público una obra que supuestamente es de su estricta autoría (y, por lo tanto, algo nuevo con relación a lo que ese público pueda haber leído ya, lo que significa que la cuestión de la originalidad interfiere en este ámbito), también debe respetar el trabajo ajeno y no presentarlo como suyo; un plano *estético-literario*, que es aquel en el que el concepto de originalidad revela un peso específico más notorio: muy valorada desde las primeras épocas románticas, la originalidad representa la mayor o menor capacidad que el escritor posee para afirmar su individualidad artística y superar la herencia literaria que le fue transmitida[14].

De estos tres elementos de apreciación, y tras tener en cuenta que el punto de partida son las dos obras que aquí se analizan, podría decirse que el primero de ellos es prácticamente irrelevante: Zola no reclamó judicialmente sus derechos de propiedad, puesto que ni la segunda ni la tercera versión de *O Crime do Padre Amaro* (publicadas después de la aparición de *La Faute de l'Abbé Mouret*) contienen una base material de discusión que sea suficientemente sólida para poder elevar una acusación incontestable[15].

5. Sea como fuere, también por culpa de las acusaciones de plagio, con *O Crime do Padre Amaro* –es decir, desde que empieza, de hecho, a ser novelista– Eça prácticamente inaugura procesos de creación literaria que ya no abandonará. Estos procesos derivan de un sentido de exigencia estética y de una casi obsesiva ética sobre la creación literaria y lo obligan a la frecuente reescritura de lo ya publicado; tal actitud superaría en mucho el trabajo de estilo y llevaría (no sólo en el caso de *O Crime do Padre Amaro*) a la aparición de nuevas versiones de textos que la publicación en letra impresa –la definitiva– no recogería. Desde otro punto de vista, también se podría deducir que el proceso de laboriosa reescritura de *O Crime do Padre*

[14] *De acuerdo con Thomas Mallon, «originality –not just innocence of plagiarism but the making of something really and truly new– set itself down as a cardinal literary virtue sometimes in the middle of the eighteenth century and has never since gotten up [...]. When the demand for novelty meets the sensitive writer's normal worship of the great literary past, how does he feel? Nervous and depressed. And in order to overcome what Harold Bloom calls 'the anxiety of influence', the poet performs the neat trick of deliberately misreading his precursors in order to 'clear imaginative space' for himself» (Mallon, Th.,* Stolen Words, *ed. cit. p. 24) Sobre esta materia cf. también Babo, M. Augusta,* A escrita do livro. *Lisboa, Vega, 1993, pp. 103 y ss.*

[15] *Además, conviene recordar que la Convención de Berna sobre la internacionalización de los derechos de autor no se firmó hasta 1886.*

Amaro todavía forma parte del arduo aprendizaje de un método de trabajo que tenía en la novela su instrumento fundamental y en la observación crítica un decisivo estadio de constitución: conocidas cartas de Eça a destacadas figuras de su tiempo así lo demuestran: a Teófilo Braga, el 12 de marzo de 1878, y a Rodrigues de Freitas, el 30 de marzo del mismo año. En un registro de clara reflexión programática, en ambas cartas no sólo se afirma el vigor crítico del realismo naturalista, sino también, aunque de forma implícita, una concepción de la narrativa como un procedimiento y vehículo de análisis ya consolidado[16].

Poco después de estas cartas, otra, esta vez a Ramalho Ortigão, deja ver una cierta fisura en el metódico y disciplinado edificio del realismo naturalista y de la novela de crítica social. Cabe subrayar que lo que destaca de la carta de Eça ya no es únicamente (o no tanto) la voluntad programática: al escribir a Ramalho, el 8 de abril de 1878, Eça le revela a un amigo y confidente literario de toda la vida verdaderas dificultades operativas y el inicio de una crisis de confianza en el método adoptado en las novelas publicadas hasta aquel momento: *O Primo Bazilio* y la segunda versión de *O Crime do Padre Amaro*. Recuérdense las conocidas palabras de Eça: «Lejos de la grande superficie de observación, en lugar de trasladar a los libros, por medios experimentales, un perfecto resumen social, voy describiendo, mediante procesos puramente literarios y a priori, una sociedad convencional, tallada de memoria»[17].

Esto ocurre en un momento decisivo en el proceso de maduración literaria de Eça de Queirós: concretamente, cuando el escritor trabaja en la nueva versión (la tercera) de *O Crime do Padre Amaro*, animado por ciertos excesos naturalistas; y coincide también con la lectura y digestión de la crítica de Machado de Assis a la segunda versión de *O Crime* y de la de *O Primo Bazilio*[18].

El texto «Idealismo e Realismo» –en principio escrito en 1879 para responder a la crítica machadiana– se reviste, en este contexto, de un doble significado, por aquello que *quiso decir* y finalmente por el hecho de *no haberlo dicho públicamente*. En él Eça afirma, en un tono polémico algo desequilibrado, la pertinencia de un método de observación y experimentación y lo sintetiza en esta «fórmula general: fuera de la observación de los hechos, y de la experiencia de los fenómenos, el espíritu no puede obte-

[16] *Cf. Queirós, Eça de,* Correspondência. *ed. cit. vol. I, pp. 133-137 y 140-142.*

[17] *Queirós, E. de.* Correspondência, *ed. cit. vol. I, p. 144.*

[18] *Sobre este decisivo y polémico episodio, cf. el libro ya clásico de Alberto Machado da Rosa,* Eça, discípulo de Machado? *Lisboa, Presença [s.a.].*

ner ninguna suma de verdad»[19]; pero, aunque se hubiera expresado con esta claridad, Eça dejó el texto inédito y no aprovechó más que un fragmento –el par de páginas que hacen referencia a la polémica del plagio– que apareció en 1880 como «Nota da segunda edição» (tercera versión). Al leer este texto la impresión que se recibe es como si Eça dispusiera de la energía argumentativa de alguien que domina, desde el ámbito doctrinario, los aspectos fundamentales de la estética naturalista: no solamente Zola aparece invocado como uno de los padres del naturalismo, sino también Claude Bernard, el autor de *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, obra mencionada por Zola como referente metodológico al iniciar la serie de artículos *Le roman expérimental* publicados en ese mismo 1879. Además, la propia ejemplificación aducida por Eça –el pintor que ha de pintar a Napoleón y el novelista que ha de describir la burguesía de la Baixa– atina con el conocimiento de las técnicas de representación basadas en la observación y la experimentación[20].

A pesar de todo, el texto no se publicó. Es difícil saber con certeza por qué se dieron estas circunstancias; no obstante, se pueden avanzar por lo menos dos hipótesis, y la segunda tiene alguna relevancia en el presente contexto. Primero: impelido por el talento de un polemista nato, el texto adquiere una vivacidad que parecería excesiva si se compara con el tono sesudo de la crítica a la que intentaba responder, firmada por un escritor (Machado de Assis) que en el fondo Eça de Queirós respetaba (cosa que se desprende de la carta de Eça a Machado del 29 de junio de 1878); por otro lado, es cierto que el autor de *O Crime do Padre Amaro* en ese momento dominaba, con minucia y fundamento, los principios doctrinales del naturalismo, pero eso no era suficiente para frenar un inicio de escepticismo hacia los excesos cometidos en la segunda versión de su novela y que la tercera intentaba suavizar. Sería como decir: este texto, al ser polémico y, sobre todo, al ser el proyecto de un prefacio (que al final no llegó a ser) no era adecuado para la novela a la que debía acompañar; al suprimir el prefacio Eça reafirmaba, por la vía de la omisión, la *prioridad estética* del nuevo estado de la novela que era la tercera versión de *O Crime do Padre*

[19] *Cf. «Idealismo e Realismo (a propósito da 2ª edição do 'O Crime do Padre Amaro')», in* Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas. *Porto: Lello & Irmão, 1965, p. 178. Confrontamos el texto citado con el manuscrito autógrafo, cuya transcripción está lejos de ser fiel al original.*

[20] *Los artículos de Zola que constituyen el conjunto titulado* Le roman expérimental *aparecieron primero en ruso, en* El Mensajero de Europa *de San Petersburgo, y en* Le Voltaire *(París), a partir del 16 de octubre de 1879; un año después se editó en volumen (1880); no era imposible, por tanto, que Eça hubiera conocido los textos de Zola antes de escribir este que ahora nos ocupa.*

Amaro. En otros términos: al rechazar ese texto, innegablemente afirmativo y aparentemente convicto, que es «Idealismo e Realismo», Eça enuncia, sin decirlo, un melancólico mensaje de silenciamiento y suspensión: el silenciamiento y la suspensión de un método y un proyecto que le parecerían ideológicamente consistentes pero cada vez menos atrayentes desde el punto de vista estético. Y entre la invocación de la ideología y la llamada de la estética, un gran escritor siempre optaría por el sentido y por la exigencia del arte.

[Ensayo originalmente publicado en portugués en: *Estudos Queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Presença, 1999. Traducción de Isabel Soler].

Los intelectuales Eça de Queirós y Fradique Mendes

Carlos Alberto Pasero

«...el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público.»

Edward Said, *Representaciones del intelectual*

En una nota aparecida en *Seara Nova,* el 1° de noviembre de 1928, en el marco de la repercusión del libro de Julien Benda, *La trahison des clercs*, publicado en París un año antes, el escritor Raúl Proença opinaba que era tarea del intelectual «ejercer su acción directriz, pues es en la medida en que esa acción se ejerza que la probabilidad se transformará en certeza. Le compete, sobre todo, impedir un retorno ofensivo de la barbarie, no dejar nunca de ser el guardián supremo de los valores civilizados»[1]. Sus palabras daban cuenta del reiterado reclamo ético y del deseo de hegemonía que teñirán, a partir de entonces, toda la discusión en torno de la figura del intelectual moderno. Valoradas en relación con el contexto político e histórico de Portugal, ganan ribetes dramáticos si tenemos en cuenta que en 1926 un golpe de Estado había terminado con la República parlamentaria y que apenas cinco años después comenzaría oficialmente la terrible dictadura del *Estado Novo.* Como expresión del alto grado de conciencia sobre la responsabilidad política que le cabe al intelectual (en tanto detentador de capital cultural y poder ideológico), constituyen la culminación de un proceso social y cultural que se había iniciado algunas décadas atrás. En términos de grupo, más allá de ciertas individualidades que se proyectan emblemáticamente, los intelectuales especifican un discurso alrededor del tema de la nación, casi como problema único, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. La clase media burguesa se convierte no sólo en la clase en el poder sino que su punto de vista se vuelve hegemónico en la contemplación de

[1] *Raúl Proença,* Antologia - 1, *prefacio, selección y notas de António Reis, Lisboa, Ministério da Cultura, 1985, p. 280. (Traducción nuestra. Lo mismo para las citas que siguen de autores portugueses).*

todos los problemas nacionales. Dice Claude Lefort: «La nueva posición del poder se acompaña de una reelaboración simbólica, en virtud de la cual las nociones de Estado, de Pueblo, de Nación, de Patria y de Humanidad, adquieren una significación igualmente nueva»[2].

Desde el punto de vista histórico, en España como en Francia, el intelectual moderno es puesto a prueba en 1898[3]. El asunto Dreyfus proyecta la figura de Emile Zola y «El desastre» convoca a una generación. En el caso inglés, el fenómeno es equiparable con el escándalo Wilde, a partir de 1892, durante el cual la moralidad y el desvío trascienden el ámbito privado para constituir una amenaza nacional. En Portugal, la figura del intelectual emerge claramente con los debates en torno del Ultimátum, el episodio del 11 de enero de 1890 en el que Gran Bretaña exigió al gobierno portugués el retiro de tropas de la región del Alto Shire, en África. Las reacciones patrióticas subsiguientes, que tuvieron lugar a lo largo de varios meses, golpearon duramente la conciencia colectiva portuguesa[4]. «Portugal expía, con la amargura de este momento de humillación y ansiedad, cuarenta años de egoísmo, de imprevisión y de relajamiento de las costumbres políticas» –manifestó entonces Antero de Quental[5]. En ese contexto, intelectuales como Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Eça de Queiroz y el propio Antero encontraron en la crisis nacional una causa que los proyectó y los justificó. «Portugal está en un mal momento y (perdona el juego de palabras) sería tal vez un buen momento para que se escuche una voz sensata y verdadera. ¿Por qué no levantas tú esa voz?»[6], le pedía Eça de Queiroz a su amigo, el historiador y político Oliveira Martins. La crisis de la nación y la creencia en la crisis salvadora de la nación reagrupó, de manera sorpresiva, a todos los sectores. Frente a la agresión extranjera, los intelectuales ensayaron un discurso imperialista que antes se

[2] ¿Permanece lo teológico político?, *Buenos Aires, Hachette, 1998, p. 43.*

[3] *Para una aproximación al concepto de intelectual: Ian Maclean, Alan Montefiore y Peter Winch (Eds.),* The political responsabilitiy of intellectuals, *Cambridge, Cambridge U. P., 1990; Edward Said,* Representaciones del intelectual, *Barcelona, Paidós, 1996; Zygmunt Bauman,* Legisladores e intérpretes, *Quilmes, Universidad de Quilmes, 1998; Norberto Bobbio,* La duda y la elección: intelectuales y poder en la sociedad contemporánea, *Buenos Aires, Paidós, 1998; Pierre Bourdieu,* Intelectuales, política y poder, *Buenos Aires, Eudeba, 1999.*

[4] *Ver Pilar Vázquez Cuesta, «Un noventa y ocho portugués: el Ultimátum de 1890 y su repercusión en España», en Jover Zamora, José Mª,* El siglo XIX en España: doce estudios, *Barcelona, Planeta, 1974, pp. 465-569.*

[5] *Antero de Quental, «Expiação»,* Prosas III, *Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1931, p. 144.*

[6] *José María Eça de Queiroz,* Correspondência, Obras Completas, *Porto, Lello & Irmão, 1966, T. III, p. 609. Traducción española:* Obras Completas, *Madrid: Aguilar, 1948.*

aplicaba a las colonias. «Si como nación, estamos terminados, sin fuerza, sin alma, sin voluntad, los macololos, Mashona, Niassa, los lagos y toda África serán para nosotros tan inútiles, como inútiles eran para el pobre rey Senaquerib, que tenía ciento diez años y temblaba de frío bajo el sol de Asiria» –declara Eça de Queiroz en «El Ultimátum», ensayo aparecido en la *Revista de Portugal* en febrero de 1890, firmado bajo el pseudónimo de João Gomes[7]. Allí Eça analiza con equilibrio la situación planteada tras el Ultimátum a la vez que expresa con gran argucia, pese a la distancia que impone la misión diplomática en París, el estado de ánimo colectivo: «Ahora que todos se declaran despiertos, y saltan a la arena, gritando, con los brazos arremangados, listos para la faena, que comience la empresa, la única verdaderamente patriótica, que es la de reconstituir la Patria». Y enseguida expone a la consideración nacional un ambicioso plan de reformas: «Tendríamos que crear la riqueza, como pueblo agrícola que somos, por los medios que el saber positivo ha indicado y la política ha diseñado. (...) Tendríamos también que fundar industrias, nacionalizando las obras públicas para hacerlas vivir y nacionalizando los transportes para hacerlos circular... Tendríamos además que reformar la enseñanza científica y fundar seriamente la enseñanza técnica. Tendríamos, en fin, (para no desanimar a las buenas voluntades con un programa muy pesado) que preparar por medio de la educación física, generaciones que posean el músculo, el vigor, la salud y el poder de arrostrar trabajos que a nosotros tan lamentablemente nos faltan. Y tendríamos además (sólo este detalle más) que crear en nosotros mismos hábitos de energía y disciplina, orden, fuerza, perseverancia, reflexionando que sin buenas costumbres de nada valen las buenas instituciones...»[8]

Una larga prédica generacional, sobre las cusas de la *decadencia* de los pueblos peninsulares, antecedía a estas manifestaciones. La primera aparición pública importante del intelectual moderno en Portugal ocurrió hacia 1871, año de las famosas cinco *Conferencias Democráticas del Casino Lisbonense*, acontecimiento durante el cual la *Generación del 70* dio a conocer su ideario regenerador y revolucionario. «La generación del 70 fue, pues, un grupo de hombres, en varios momentos diversamente reunidos para contestar y discutir valores culturales más o menos resueltos (tesis históricas, corrientes literarias, estados de mentalidad, patrones de educación), pero fue también una problemática, una actitud mental, una interrogación

[7] *José María Eça de Queiroz, «O Ultimatum»*, Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas, Obras Completas, *ed. cit., T. III, p. 945.*
[8] Ibídem, *pág. 952.*

sobre la identidad nacional...» explica Antonio Machado Pires[9]. Es precisamente en este contexto de emergencia del intelectual moderno en Portugal, que va desde 1871 a 1890, donde debe inscribirse gran parte de la obra de José Maria Eça de Queiroz, especialmente ligada al periodismo y que encontró en el ensayo y la crónica sus formas privilegiadas de expresión. Los años de formación del Eça polemista y crítico social, que van de 1866 (año de inicio en la *Gazeta de Portugal*) a 1870 aproximadamente, marcados todavía por el influjo de la estética romántica, son tributarios del periodismo satírico y de ideas que ocupaba el espacio del folletín. Parte de las colaboraciones de ese período (aparecidas en *Gazeta de Portugal, Distrito de Évora* y *Revolução de Setembro*) puede leerse en los libros *Prosas Bárbaras* y *Cartas de Lisboa*, dados a conocer, póstumos, en 1903 y 1944 respectivamente. Jaime Batalha Reis, en el prólogo de *Prosas Bárbaras*, traza un ameno perfil del joven Eça de esos años. «Aunque episódicamente hable de asuntos enteramente reales –dice–, de América del Norte, de Lisboa, de la vida de estudiante de Coimbra, es siempre el mismo sustrato visionario de la realidad, para el cual su espíritu busca expresión»[10].

En 1871 Eça de Queiroz se encolumna tras el nuevo ideario naturalista que tiene a Antero de Quental como líder y modelo espiritual. «Antero resumió, con desusado brillo, el tipo de académico revolucionario y racionalista, de allí comenzó su popularidad y leyenda»[11]. Durante las *Conferencias*, Eça pronunció la que llevó por título «El Realismo como expresión del arte» en la cual lanzó el provocativo y decidido llamado a favor de la ética proudhoniana y de un giro científico en literatura: «la defensa del realismo, entendido como 'la gran revolución literaria del siglo', destinado a tener en la sociedad y en las costumbres una influencia profunda»[12]. Para Eça, el realismo era la base filosófica de todas las concepciones espirituales, una guía del pensamiento humano. No se trataba de un modo de exponer la realidad en sus detalles menudos sino la negación del arte por el arte y la proscripción de lo convencional y lo enfático. Era, por eso, una reacción contra el romanticismo. Contra la apoteosis del sentimiento Eça oponía la anatomía del carácter. El realismo tenía como meta condenar el mal

[9] *Cfr. Antonio Machado Pires,* A ideia de decadência na Geração de 70, *2ª ed., Lisboa, Vega, 1992, p. 53.*

[10] *José María Eça de Queiroz,* Prosas Bárbaras, Obras Completas, *ed. cit., T. I., p. 561.*

[11] *José María Eça de Queiroz,* Notas Contemporâneas, Obras Completas, *ed. cit., T. III., p. 1545.*

[12] *Eça de Queiroz, carta del 30 de marzo de 1878, citada por Carlos Reis,* Literatura portuguesa moderna y contemporânea, *Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p. 124.*

de la sociedad[13]. Con este objetivo, en mayo de ese mismo año, Eça lanza, junto con su amigo Ramalho Ortigão, un memorable semanario satírico de crítica social, *As Farpas (Crónica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes)*. En estos términos declaraba, en el primer número, su propósito y su diagnóstico: «Nosotros no quisimos ser cómplices de la indiferencia general. Y aquí comenzamos, sin acidez y sin cólera, a apuntar día a día lo que podríamos llamar el progreso de la decadencia. ¿Debíamos hacerlo con la indignación amarga de los panfletarios? ¿Con la serenidad experimentada de los críticos? ¿Con la jovialidad fina de los humoristas?»[14]. La colaboración de Eça se extenderá hasta noviembre de 1872. Los artículos, reunidos entre 1890 y 1891 en libro bajo el título de *Una campaña alegre* (para tal fin y a causa de su original virulencia, corregidos y modificados por el autor), abarcan un amplio espectro temático que va, entre otros tópicos, desde la vida político-partidaria, la situación del ejército, la marina y las colonias, la política internacional, la institución penal, los espectáculos teatrales, la Iglesia, la educación de las mujeres, el adulterio, hasta la diplomacia y la economía. En defensa de la libertad de expresión, ante la prohibición, por el gobierno, de un folleto que apoyaba a la Comuna de París, exclamaba Eça en agosto de 1871: «¡Si el gobierno prohíbe que se exalte a los hombres de la Comuna, debe lógicamente prohibir que se exalte a los hombres del 93, al gobierno provisorio del 48 y que admiremos al propio señor Thiers, viejo redactor del *Nacional*, responsable de la Revolución del 30! ¡Y que vaya aún más lejos! ¡Que nos procese, porque nosotros admiramos a los Gracos, a Espartaco salvador de esclavos, a Moisés que liberó a un pueblo, a Cristo que redimió a una raza!»[15]. Fecundos referentes, Pierre Proudhon, Antero de Quental y Oliveira Martins influyen en el pensamiento de Eça. La multiplicidad temática (de directa incidencia en su trabajo de ficción), la variadísima gama de sus intereses y los sólidos fundamentos de todas sus reflexiones, se pueden comprobar en las sucesivas series de artículos y crónicas que compuso para diferentes medios (*Gazeta de Notícias, Actualidade, A Renascença, O Atlântico, A Ilustração, O Repórter, Revista de Portugal, O Tempo, Revista Moderna*) en los años siguientes y que aparecen reunidos en libros dados a conocer póstumamente: *Cartas de Inglaterra* (1905), *Ecos de París* (1905), *Cartas familiares y billetes de París* (1907), *Notas contemporáneas* (1909), *Últimas Páginas* (1912), *Cartas inéditas de Fradique Mendes* (1929), *Crónicas de Londres* (1940). A modo

[13] *Cfr. António Salgado Júnior*, História das Conferências do Casino, *Lisboa, 1930.*
[14] *José María Eça de Queiroz*, Uma campanha alegre, Obras Completas, *ed. cit. T. III, p. 960.*
[15] Ibídem, *p. 1038.*

de ejemplo, citamos algunos títulos destacados: «Idealismo y realismo», destinado a servir de prólogo a la segunda edición de su novela *El crimen del Padre Amaro*, caracteriza el método realista-naturalista en contraposición con el romántico (*Cartas inéditas de Fradique Mendes*); «Israelismo», crónica de 1881, sirve para rechazar el antisemitismo y analizar sus causas al denunciar la persecución de los judíos en la Alemania de Bismarck; «Irlanda y la Liga Agraria», de 1881, expone la situación de sometimiento en que se encontraba el pueblo irlandés, especialmente el campesinado; «Los ingleses en Egipto», serie de seis crónicas publicadas en 1882, trazan un completo panorama de la situación política en ese país africano a la vez que pone en evidencia las maniobras del imperialismo europeo; «Fraternidad», texto redactado en el contexto del Ultimátum, en mayo de 1890, condena el nacionalismo y la carrera armamentista en que estaban embarcadas las democracias modernas. «Contemporáneo de las primeras grandes expansiones del imperialismo capitalista, –dicen Saraiva y Lopes– Eça de Queiroz supo interpretar lúcidamente tanto las efemérides anecdóticas más significativas como los acontecimientos decisivos, por ejemplo, la Comuna de París, la cuestión irlandesa, la colonización de Egipto por parte de Gran Bretaña y de Indochina por parte de Francia, la evolución imperial alemana, apartándose con ironía de los prejuicios dominantes, apoyando las causas humanitarias sin énfasis ni sentimentalismo y hasta previendo consecuencias sin darse aires de profeta»[16]. *Últimas Páginas* recoge un ensayo de 1899 (posiblemente iniciado varios años antes) que Eça dejó inacabado, «El francesismo». En ese texto brillante hace un lúcido autoexamen personal y generacional en torno de lo que podríamos llamar la «dependencia cultural» de Portugal con respecto a Francia y de las deformaciones que produce en las conciencias al percibir la propia realidad: «...yo, y toda mi generación (exceptuando a espíritus superiores como Antero de Quental u Oliveira Martins) nos habíamos vuelto fatalmente franceses en medio de una sociedad que se afrancesaba y que, por todas partes, desde las creaciones del Estado hasta el gusto de los individuos, había roto con la tradición nacional, desvistiéndose de todo traje portugués para cubrirse, pensando, legislando, escribiendo, enseñando, viviendo, cocinando, ¡con trapos venidos de Francia!»[17].

[16] *António José Saraiva y Óscar Lopes,* História da literatura portuguesa, *17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996, p. 886.*

[17] *José María Eça de Queiroz,* Últimas Páginas, Obras Completas, *ed. cit. T.II, p. 819. Para un estudio detallado de este artículo consultar: João Medina,* Eça político, *Lisboa, Seara Nova, 1974, pp. 73 a 85.*

La labor de Eça de Queiroz como intelectual dio lugar a un interesante fenómeno de heteronimia, la figura de Carlos Fradique Mendes. El fenómeno literario (célebre y pródigamente practicado por otro portugués al comenzar el siglo XX) sólo puede valorarse como la construcción de un negativo de sí mismo, incompletamente otro, incompletamente similar. Al menos Eça no es claramente Fradique. «Carlos Fradique Mendes, dice Álvaro Lins, no es Eça de Queiroz. Está por debajo o por encima de Eça, será cuestión de punto de vista, pero no se identifica totalmente con Eça. A pesar de todas las semejanzas y de todas las líneas de contacto, nunca un creador estuvo tan distante de su criatura»[18]. De este modo, la presencia de Fradique, en el contexto de la polémica nacional, lleva necesariamente a confrontar al autor y su «otro» en un plano en el que no carecen de importancia el problema de la paternidad, el ego y el deseo. Sobre *La correspondencia de Fradique Mendes* planea una inquietante contradicción, la casi imposible transformación de un aristocrático dandy en intelectual *post mortem*. Éste –dice Eça en *La correspondencia de Fradique Mendes*– «manifestándose ante mis ojos sólo en su función intelectual».

Fradique Mendes bajo la perversa mirada de Eça de Queiroz

Eça de Queiroz se encontró con Carlos Fradique Mendes, por vez primera, en 1867: «No sé si las mujeres le considerarían *bello*. Yo le hallé un varón magnífico, dominado sobre todo por una gracia clara que salía de toda su fuerza masculina. (...) Sólo cuando sonreía o cuando miraba, se sorprendían inmediatamente en él veinte siglos de literatura»[19]. A partir de entonces, «la creación (...) lenta, compleja e íntima –dice Álvaro Manuel Machado– de un personaje obsesionante, que acompaña a Eça desde los primeros tiempos de Lisboa hasta casi el fin de su vida, en París, para donde fue nombrado cónsul en 1888 y donde murió en 1900. Ese personaje, ese verdadero doble del escritor, es Carlos Fradique Mendes»[20]. En 1870 Eça nos relata (a través de la condesa de W.) otro «encuentro» con Carlos

[18] *Cfr.* História literária de Eça de Queiroz, *Lisboa, Bertrand, 1959, p. 111.*

[19] *José Maria Eça de Queiroz,* Correspondência de Fradique Mendes, Obras Completas, *ed. cit. T. II, p. 992.*

[20] *Álvaro Manuel Machado,* A Geração de 70. Uma revolução cultural e literária, *Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977, p. 75. João Gaspar Simões defiende la tesis de que Fradique es el doble de Eça (Cfr.* Vida e obra de Eça de Queirós, *3ª ed., Lisboa, Bertrand, 1980) Jacinto do Prado Coelho afirma que Fradique es con respecto a Eça «su alter ego ideal, dotado de todas las cualidades y todos los defectos que entusiasmaron al novelista».* (Dicionário de literatura, *3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1979, p. 888).*

Fradique Mendes hacia 1870: «Junto a mí, sentado en el sofá con un abandono asiático, estaba un hombre verdaderamente original y superior, un nombre conocido, Carlos Fradique Mendes. Pasaba por ser apenas un excéntrico, pero era realmente un gran espíritu. Yo lo estimaba por su carácter impecable y por la originalidad violenta, casi cruel, de su talento»[21]. La figura recurrente, mirífica y narcisística de Carlos Fradique Mendes ha estado con él en convivencia estrecha, sobre todo, desde 1885, año en el cual Eça se ha dedicado a recoger su epistolario y trazar su biografía intelectual. En una carta a su amigo Oliveira Martins, director del periódico *Província*, le refiere su proyecto de reunir «una serie de cartas sobre toda suerte de asuntos, desde la inmortalidad del alma hasta el precio del carbón, escritas por un cierto gran hombre que vivió aquí hace tiempo, después del cerco de Troya y antes del de París, y que se llamaba Fradique Mendes». Y agrega: «Hombre distinguido, poeta, viajero, filósofo en las horas libres, diletante y voluptuoso, este *gentleman*, amigo nuestro, murió. Y yo, que lo aprecié y traté en vida y que pude juzgar la pintoresca originalidad de aquel espíritu, tuve la idea de recoger su correspodencia, como se hace con Balzac, *Madame* de Sévigné, Proudhon, Abelardo, Voltaire y otros inmortales, y la publico, o deseo publicarla, en el *Província*»[22]. La idea se concretará tres años más tarde. Desde Bristol, Eça vuelve a escribir sobre el tema a Oliveira Martins (ahora director de *O Repórter* de Lisboa) el 23 de mayo de 1888: «Tengo aquí, para ti, es decir, para el *Repórter*, dadas ciertas condiciones, una inmensa cantidad de prosa. (...) *Correspondencia de Fradique Mendes*. Se trata, como desde luego deduces, de hacer con Fradique (no sé si te acuerdas de este viejo amigo) lo que está de moda hacer con todos los grandes hombres que mueren: publicar sus cartas particulares. Fradique fue un gran hombre, inédito. Yo lo revelo a sus conciudadanos publicando su correspondencia». Este rescate póstumo de un gran hombre desconocido implica una cierta transformación del sujeto y apunta a convertirlo en modelo público, en voz pública. El proyecto incluía, con explícito cálculo económico y de lectores, la publicación simultánea de las cartas en Lisboa y en Río de Janeiro, en la *Gazeta de Notícias*. El resultado, *La correspondencia de Fradique Mendes,* aparece en *O Repórter* y en Río pero en el primero por poco tiempo a causa del alejamiento de Oliveira Martins de la direcicón. Así que Eça resuelve continuar la publicación, durante 1889 y 1890, en su *Revista de Portugal*. «Decidí, por muchas razones (entre otras porque es divertido), dice a su editor Genelioux, publicar

[21] *José María Eça de Queiroz,* O mistério da estrada de Sintra, Obras Completas, *ed. cit. T. III, p. 1412.*

[22] *José María Eça de Queiroz,* Correspondência, Obras Completas, *ed. cit. T. III, p. 549.*

en la *Revista* las *Cartas de Fradique*. Creo que esto agradará. El texto de la *Revista* es definitivo y podrá servir para que se impriman las páginas del libro»[23]. Y con respecto al éxito de Fradique, los cálculos de Eça son certeros. «Las señoras en Lisboa, –le cuenta en carta a su esposa– están encantadas con Fradique. De hecho Fradique es un éxito y ocupa parte de todas las conversaciones en Lisboa al punto de que se escucha ese gran nombre por los cafés, las tiendas de moda, las galerías de los teatros, las esquinas, etc. Lo peor es que se cree generalmente que Fradique existió y es él y no yo quien recibe estas generales simpatías»[24].

La *operación cultural* Fradique trata, en principio, de inspirar y educar a las clases medias y oficiar de instrumento reflectante y ennoblecedor de la decadente realidad social. Otra forma de «pintar la sociedad portuguesa, tal como la hizo el constitucionalismo desde 1830, y mostrarle, como en un espejo, qué triste país ellos forman, ellos y ellas... »[25]. Eça quiere demostrar()¿irónicamente?) que el espitolario constituye un espacio de opinión provechoso para el lector portugués. Sirve para proyectar una imagen identificatoria, un sueño aristocrático, artístico y mundano que Eça presenta a su público: «... un Fradique idealizado, en que todo era irresistible: las ideas, el verbo, la túnica de seda, la cara marmórea de Lucrecio joven, el perfume que esparcía, la gracia, la erudición y el gusto». Hacia 1880 Eça acaba su obra de transformación de Fradique; el dandy opina sobre la nación: «provecho intelectual», «intimidad intelectual», «función intelectual», «funciones de la inteligencia» son expresiones clave. El nacionalismo completa la tarea de repatriación: «Fradique fue siempre un genuino portugués con irradicables rasgos de hidalgo isleño». A quien le falta una obra, bueno es construírsela. Del baúl de Fradique sacará Eça las cartas que espera le permitirán decir lo que aquél pensaba. La segunda parte del libro, constituida por el epistolario, despliega el ideario dandy paradójico. Convertido, por la mera alteración de sus circunstancias de enunciación, en un manual de inteligencia y civilidad, transpuesto de lo privado a lo público, busca remover lugares comunes y dinamizar un pensamiento lector que se sospecha anquilosado. No obstante, es importante notar que también la crítica alcanza a la propia criatura. Fradique, en tanto aristócrata ocioso y extranjerizante, resulta, ¿indirectamente?, el blanco de una sátira extensi-

[23] *Carta inédita del 26 de agosto de 1889, citada por Luís Vianna Filho,* A vida de Eça de Queiroz, *Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 268. En libro* La correspondencia de Fradique Mendes *se publicara póstumamente en 1900.*

[24] *Apud* Eça de Queiroz entre os seus, Obras Completas, *ed. cit. T. III, pp. 1551-2.*

[25] *Carta a Teófilo Braga del 12 de marzo de 1878,* Correspondência, Obras Completas, *ed. cit. T. III, p. 517.*

ble a su clase, a su mentalidad inoperante y artificial, alejada irremediablemente de la realidad portuguesa. Una de las más sabrosas cartas atribuidas a Fradique Mendes es la que dirige a Madame de Jouarre, tras su llegada a la «incivilizada» Lisboa. «Yo no lloré –cuenta Fradique ante la desolación que le provoca el abandono de su patria–, pero tenía vergüenza, una inmensa y penetrante vergüenza por Smith. ¿Qué pensaría aquel escocés de mi patria y de mí, su amo, parte de esta patria desorganizada? Nada más frágil que la reputación de las naciones. ¡Un simple coche de alquiler que falta en la noche, y he aquí, en el espíritu del extranjero, desacreditada toda una civilización secular!»[26].

En un magistral artículo dedicado a analizar dos novelas semipóstumas de Eça, *La ciudad y las sierras* y *La ilustre casa de Ramires*, Beatriz Berrini enuncia la tesis de la *continuidad y coherencias ideológicas de la obra de su autor*. Dice Beatriz Berrini: «Desde el comienzo al fin de su producción literaria, permaneció Eça de Queiroz fiel a su visión crítica inicial, sintetizada por él en palabras con las cuales conceptualizó uno de sus personajes, Fradique Mendes: 'Lisboa' –que a mi modo de ver metonímicamente representa a Portugal– 'Lisboa sólo le agradaba como paisaje'. El blanco permanente de la crítica queirociana, en mi opinión, desde el comienzo al fin, será el *hombre* portugués. (...) Eça de Queiroz, inclusive, será siempre lo que yo llamo un 'intelectual discrepante'. Jamás se colocará a favor de las estructuras de poder. Antes bien, su voz contestataria se hará siempre oír para poner al desnudo y lamentar la realidad humana existente e intentar reformarla de alguna manera»[27].

[26] *Eça de Queiroz,* Correspondência de Fradique Mendes, Obras Completas, *ed. cit. T. II, p. 1062.*

[27] *Beatriz Berrini, «A aristocracia portuguesa sob a perversa mira de Eça de Queiroz», Trigueiros, Luis Forjaz y Duarte, Lélia Parreira,* Temas portugueses e brasileiros, *Lisboa: ICALP, 1992, pp. 499-500.*

La fuerza y la idea: la punzada queirosiana

Isabel Soler

En 1880 Eça de Queirós escribía una carta al poeta *ultrarromántico* Pinheiro Chagas en la que reflexionaba sobre el «patriotismo». Para el escritor portugués los patriotas son los que se ocupan de la nación viva y dejan atrás las glorias del pasado; son los que intentan «hacerla más libre, más fuerte, más culta, más sabia, más próspera»; son los que actúan entre la sociedad para educarla y mejorarla e «intentan proporcionarle dos bienes supremos: ciencia y justicia». En un tono de exaltado idealismo insiste en remarcar que los patriotas son los que sitúan a la patria «por encima de sus intereses, de la ambición, de la gloria [...] sacrifican vida, trabajo, salud y fuerza. Sobre todo, le dan lo que las naciones más necesitan y lo único que las hace grandes: le dan la verdad. La verdad en todo, en historia, en arte, en política, en costumbres. No la adulan, no la engañan: no le dicen que ella es grande porque conquistó Calicut, le dicen que es pequeña porque no tiene escuelas». Y unas líneas más adelante sentencia: «fuimos grandes por lo que en otra época eran grandes las naciones: la fuerza; intentemos ser fuertes por lo que hoy son fuertes las naciones: la idea»[1].

Trece años después de estas reflexiones, 1893, Eça de Queirós escribía a su editor Lugan para hablarle de un antiguo proyecto abandonado sobre el que volvía a trabajar, *La ilustre casa de Ramires*, una novela primero editada por entregas en la *Revista Moderna* (1897-1899), y no en su totalidad, y posteriormente corregida para su publicación como libro ya tras la muerte de Eça de Queirós, en 1900. El novelista portugués ideó un argumento-símbolo y un personaje asimismo metafórico que le permitieran reflexionar sobre el sentir y el deber patriótico y sobre el peso que del pasado histórico ejerce sobre la consciencia portuguesa. Para hablar de la necesidad que tiene Portugal de avanzar hacia el futuro, Eça de Queirós construye un mordaz ejemplo de la carga que supone la historia de Portugal y el impedimento que constituye para el progreso del país.

[1] *«Brasil y Portugal» (Bristol, 14 de diciembre de 1880 y 28 de enero de 1880). En: Queirós, Eça de.* Notas Contemporâneas, *Porto, Actualidade, 1924, 4ª ed. pp. 65-74.*

Como muchas de sus obras también ésta desarrolla las ideas de alguien dedicado profesionalmente a las relaciones internacionales –era diplomático– y crítico con las decisiones políticas portuguesas. En esa década larga que transcurre desde la carta a Pinheiro Chagas y el inicio del retrato simbólico de Portugal que representa el último de la antigua estirpe de los Ramires, Gonçalo Mendes Ramires, Eça y Portugal entero vivieron con tensa inquietud una serie de acontecimientos que cuestionaron la postura gubernamental y anímica del país. En Portugal, junto a los primeros movimientos socialistas, republicanos y anarquistas y las tendencias políticas fluctuantes entre conservadores y liberales, la principal preocupación se centraba en mantener los enclaves coloniales africanos pretendidos por los Estados europeos. Al margen del retrato que Eça construye de Portugal, este será el tema principal de *La ilustre casa de Ramires*: el final de siglo portugués estuvo marcado por el conflicto que generaron entre Portugal y Europa las colonias del continente africano.

Eça de Queirós elaboró un irónico y punzantemente crudo diagnóstico de la evolución de la política portuguesa y evaluó con dureza el estado de la sociedad de finales del siglo XIX. Escribió la obra tras haber sido cónsul en Newcastle (1874-1877) y en Bristol (1878-1887) y durante su período consular en París (1888-1900). Sin hablar directamente de los conflictos internacionales, como diplomático y, por tanto, conocedor de la situación de Portugal, no pudo evitar mostrar su inquietud. El último de los Ramires, señor de la vetusta y arruinada Torre de Santa Irenea, confía en hacerse digno de ostentar su insigne nombre al ser elegido diputado –no sin argucias y degradaciones personales ante su enemigo André Cavaleiro– para regenerar, así, la maltrecha y corrupta política y la humillada sociedad portuguesa. Pero a pesar de los aparentemente encomiables propósitos de Gonçalo Ramires, las maquinaciones del personaje y la poca altura moral de sus elucubraciones construyen en un hombre indigno la imagen metafórica de todo un país. Eça de Queirós hostiga con satírica dureza la irritante pasividad y el conformismo de Portugal ante los acontecimientos de las últimas décadas del siglo XIX.

El final de siglo es una etapa de la historia europea, fuera de su espacio territorial, en la que los estados se esfuerzan por afianzar su presencia en los antiguos enclaves coloniales hasta aquel momento más o menos dominados por Portugal. Desde las primeras décadas del siglo, Francia pretendió ocupar territorios en las costas guineanas y en la zona del Congo y los británicos buscaron espacio en la región de Angola. En la costa oriental africana, Alemania e Inglaterra significaban la principal amenaza para Portugal y Lourenço Marques (la actual Maputo) siempre fue un espacio codi-

ciado, primero por holandeses y austríacos y posteriormente por ingleses, aunque en el norte de Mozambique la ocupación fue alemana. Sin embargo, el verdadero conflicto internacional apareció durante la década de los setenta cuando Gran Bretaña inició un plan de expansión colonial que desequilibró la presencia europea en África. La lucha de intereses desembocó en la Conferencia de Berlín de 1885 en la que Europa se repartió el territorio africano y obligó a Portugal a mandar tropas y funcionarios a los espacios que consideraba suyos.

En 1887 se presentaba en la Cámara de los Diputados de Lisboa un mapa del África meridional portuguesa en el que aparecían unidos Angola y Mozambique al establecer una franja territorial –coloreada en rosa, por ese motivo el mapa adoptó el nombre de *Mapa Cor-de-Rosa*– que atravesaba Zimbabwe, Malawi y Zambia, enclaves en aquel momento de interés británico. Para llevar a cabo su proyecto de unión, Portugal envió a la zona ingenieros, burócratas y militares y empezó a organizar su estrategia de ocupación territorial, pero el 11 de enero de 1890 Lord Salisbury elevó un *ultimátum* al gobierno portugués en el que exigía la retirada inmediata –en veinticuatro horas– de la presencia portuguesa en la región. Ante la inminente ruptura de las relaciones diplomáticas y la eventual amenaza de guerra, Portugal abandonó rápidamente la empresa. Empezó entonces un juego de tratados internacionales que encendieron la opinión pública portuguesa y originaron una tensa etapa en la que el disgusto social y el sentimiento de humillación adquirieron un gran protagonismo. La lucha de intereses y la amoralidad de los acuerdos políticos, junto a la denuncia de la sangría que suponía mantener la presencia en África para un país pobre como Portugal, ofrecieron un rico y tenso debate que, desde la literatura, Eça de Queirós supo aprovechar. El personaje João Gouveia, de gran influencia sobre Gonçalo Ramires, representa a un sector de la opinión pública –y al mismo tiempo recuerda el tono de la carta queirosiana enviada a Pinheiro Chagas– que defiende el abandono de las colonias para concentrar los esfuerzos en el propio Portugal: [...] «porque también él, si fuera del Gobierno, ¡vendería Lourenço Marques o Mozambique y toda la costa oriental! [...] todo propietario de tierras lejanas que no pueda valorizar por falta de dinero o de gente, las debe vender para arreglar su tejado, estercolar su huerta, poblar su corral y fomentar el terruño que pisan sus pies»[2]. Y al final de la obra su opinión será todavía más contundente: «Tengo horror a África. Sólo sirve para darnos disgustos. [...]. África es como esos huertecillos en lo alto del monte que la gente hereda de una tía vieja, en una tierra inculta,

[2] *Queirós, Eça de.* La ilustre casa de Ramires. *Barcelona, Planeta, 1989, pp. 30-31.*

lejana, donde no se conoce a nadie, donde ni siquiera se encuentra un estanco; habitada tan sólo por cabreros [...]»[3].

Sin embargo, además de las claras alusiones al conflicto africano, el discurso del novelista portugués irá mucho más allá de la simple denuncia de la hipocresía política, el sentimiento de vergüenza que causaron a la sociedad portuguesa las decisiones del gobierno o la hipoteca que representaba la manutención de las colonias. Tampoco se limitará a caricaturizar las gestiones en política internacional portuguesa ni a destacar la patética lucha entre *históricos* y *regeneradores* en el ámbito de política interna. Eça de Queirós, aprovechando la resaca del *ultimátum* inglés, elaboró una atinada metáfora de las flaquezas de Portugal en la figura del último de los Ramires. Junto al Portugal orgulloso y arrogante que vive de sus conquistas pasadas aparece el sumiso y dócil Portugal que se doblega ante la amenaza exterior. Gonçalo es tiránico y feudal con los que considera tener por debajo pero mantiene una actitud manifiestamente interesada y aduladora con aquellos de los que espera obtener algo. En este sentido, podría decirse que *La ilustre casa de Ramires* es una novela revisionista y realista de la historia de Portugal, del lastre que ejerce su pasado y de la inestabilidad moral de su presente en la segunda mitad del siglo XIX. La novela es también una denuncia del fracaso del discurso político regenerador así como una afirmación del estado de decadencia en la que se encuentra el país a finales de siglo. Tras haber perdido la India y haber vivido la independencia brasileña, Portugal entra en una etapa de gran efervescencia de las campañas coloniales en África y proyecta en ellas sus esperanzas imperialistas; en contraste, como lacerante ejercicio de autoanálisis, Eça de Queirós justifica en *La ilustre casa de Ramires* la decadencia de Portugal –un tema abordado años antes, 1871, por Antero de Quental[4] y recuperado desde la historiografía por Oliveira Martins en *Portugal Contemporâneo*– y escribe una novela que quiere reflexionar sobre el sentimiento de humillación que impregna la sociedad portuguesa finisecular. La polémica la presenta Gonçalo Mendes Ramires, defensor de la explotación de África para salvar y enriquecer a Portugal, frente al alcalde João Gouveia, partidario de la modernización del país. También será Gouveia el que confirme al final de la novela la clave interpretativa que el lector debe aplicar al texto: Gonçalo es una alegoría de Portugal, el retrato simbólico, crudo y censurable, de la patria. Un decadente aristócrata, cortés y delicado pero también orgulloso, cobarde e indigno.

[3] *Queirós, Eça de.* Op. cit., *pp. 327-328.*

[4] *Su intervención en las* Conferências Democráticas do Casino *llevó el título de «Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos».*

La ilustre casa de Ramires es el desengaño de Eça de Queirós respecto a las posibilidades de renovación de la sociedad portuguesa y una demostración de su incapacidad de superación de su mediocridad, pero, al mismo tiempo, la novela muestra la crítica desunión entre el esplendoroso pasado de Portugal –la novela que escribe Gonçalo Ramires sobre sus antepasados– y un presente mezquino, frágil e hipócrita, como el propio Gonçalo. Como Portugal, también los ilustres Ramires empiezan a degenerar tras la desaparición del rey Sebastián en Marruecos a finales del siglo XVI y la consecuente anexión a España del vastísimo territorio ultramarino portugués. Los Ramires de los siglos XVII y XVIII, pendencieros, malgastadores y hasta negreros, evolucionan hacia los decadentes del siglo XIX hasta llegar al pobre, orgulloso, ambicioso, cobarde y desconfiado, aunque aparentemente magnánimo y sin prejuicios clasistas, Gonçalo Mendes Ramires. El estudio sociopolítico queirosiano se cierra, como la mayoría de sus novelas, en un final contundente en el que el administrador João Gouveia describe minuciosamente todas las actuaciones, actitudes y rasgos de personalidad de Gonzalo y en ellas se puede advertir el recorrido histórico y anímico de Portugal.

¿Quería Eça evocar en la conciencia colectiva el eco de un antiguo esplendor? ¿Quería recuperar los antiguos valores poniendo la esperanza en una pequeña minoría representada por la rancia aristocracia tradicional portuguesa? Si se recuerda la descripción de *patriota* que recoge la carta mandada a Pinheiro Chagas se llega a la conclusión de que *La ilustre casa de Ramires* propone a la sociedad portuguesa proyectar una mirada introspectiva y crítica sobre sí misma para aprender de sus propios defectos y corregirlos. Eso es lo que debería hacer el verdadero *patriota* y de ahí el recurso queirosiano al repaso de los elementos fundadores de la nacionalidad portuguesa para provocar la reacción de un Portugal dormido o incapaz de confiar en sí mismo. Sin embargo, además de la crítica al presente y el retrato irónico sobre el pasado *La ilustre casa de Ramires* muestra también la gran distancia que se establece en una sociedad, urbana, investida de valores burgueses imitativos de modelos europeos, con la permanencia de los símbolos arcaicos y tradicionalistas propios del mundo agrario que en realidad es Portugal para Eça de Queirós. El esfuerzo del siglo XIX será constatar el abismo que separa el Portugal presente de su pasado glorioso y, a pesar de la nostalgia por ese pasado, intentar modernizarlo y darle una nueva identidad. La voz del personaje João Gouveia se esfuerza en denunciar el atraso de Portugal y el desgaste y la pobreza que ha supuesto la obstinación por mantener su presencia extraterritorial. Frente a él contrasta la opinión de Gonçalo Ramires, el cual confía que su viaje a África actúa

como catarsis y reconvierta a Portugal en un país nuevo, lleno de futuro. El del siglo XIX es un Portugal que inicia el camino de la redefinición de sí mismo.

A este contraste entre el presente decepcionante y el pasado glorioso, la voz queirosiana le añade elementos que posteriormente el siglo XIX portugués aprovechará desde la historiografía, la estética y la antropología al desarrollar temas que reflexionan sobre la *presentización* de la memoria individual y colectiva. Así, Eça de Queirós –y *La ilustre casa de Ramires* sirve como ejemplo– podría, desde un punto de vista temporal y temático, actuar como puente entre dos formas de especulación sobre el pasado: la que proyecta con su propia carga ideológica el siglo XIX y la que elaborará a partir de sus propias circunstancias históricas el siglo XX. Y curiosamente, uno de los puntos en común que tienen ambas meditaciones es África o las colonias ultramarinas en general. Un pasado que quiere decir gloria, epopeya y riqueza pero también mito, quimera, tradición, arcaísmo e imposibilidad de renovación.

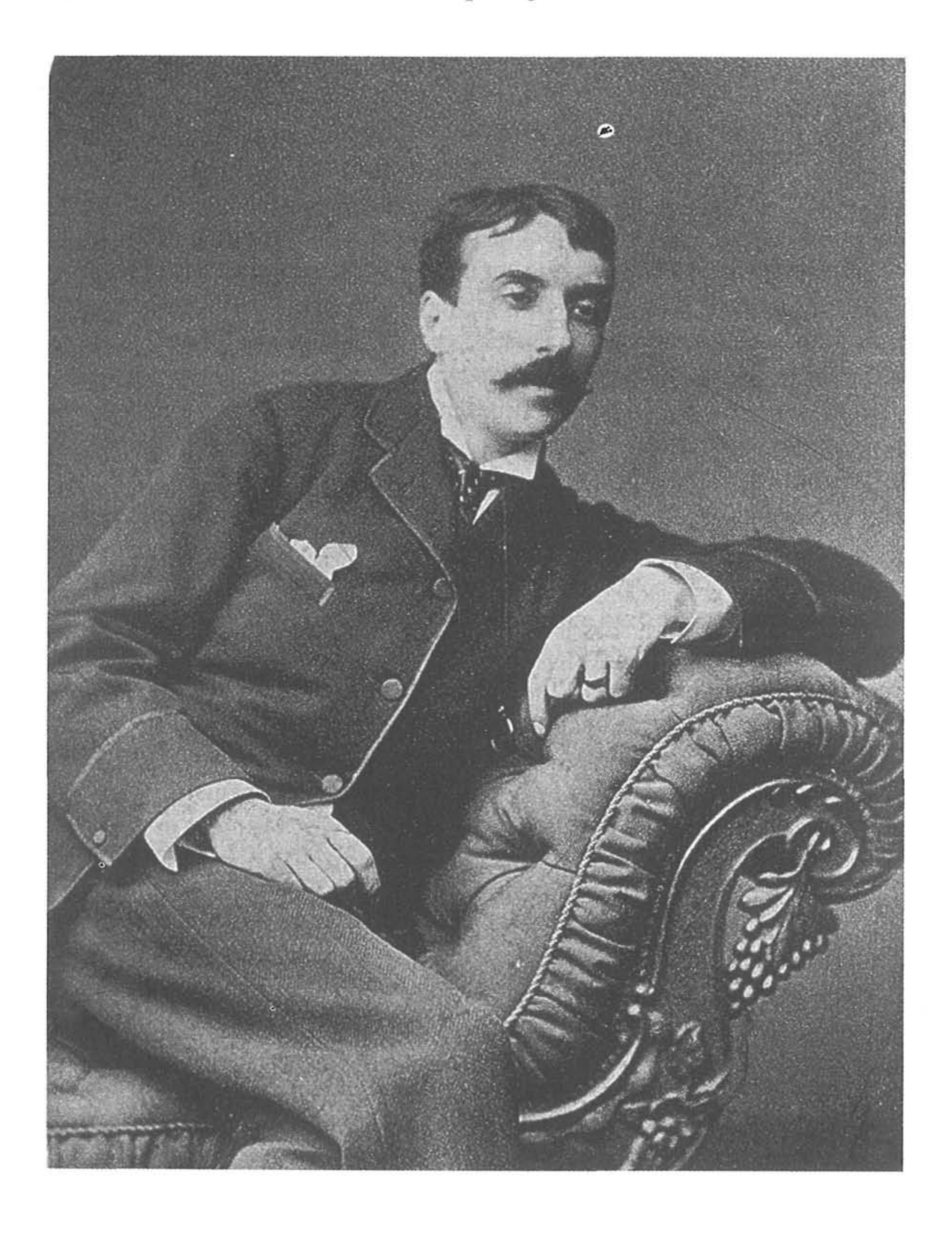
Alejado de la tradición literaria portuguesa gracias a ese tono característicamente cáustico, Eça de Queirós utiliza las constantes del imaginario portugués –la autobservación, el autorretrato, la referencia constante a todo lo que conforma los límites del mundo portugués– y las ofrece al siglo XX para que inicie su obsesivo análisis de la historia de Portugal, del espacio que ocupa y de la relación que el intelectual establece con su propio pasado. El siglo XX interrogará el pasado en una constante evocación del espacio simbólico que es Portugal y, como la aristocrática Torre de los Ramires en Santa Ireneia, se levantarán otros espacios cerrados y simbólicos: la equivalente *Torre da Barbela* de Rubén A. –en la que por la noche se encuentran todas las generaciones de Barbelas de la historia de Portugal–, la laguna de la Gafeira en *El Delfín* de José Cardoso Pires o el sacrificio humano que supone la construcción del convento de Mafra en el célebre *Memorial* saramaguiano. El pensamiento portugués contemporáneo orientará sus temas de reflexión hacia la utopía ultramarina renacentista y hacia el destartalado imperio que pierde sus colonias e intenta ocupar un lugar en una Europa que evoluciona al margen de la historia de Portugal. Y si la generación de Eça de Queirós –la *Geração do 70*– construyó una imagen esencialmente negativa de Portugal, las posteriores fluctuarán entre el discurso mítico, de clara tendencia nacionalista, que reclama la necesidad de definición de una identidad portuguesa que se alimenta de la referencia al pasado y que cree en un destino histórico portugués –corriente detalladamente analizada con actitud crítica y racionalista por Eduardo Lourenço en

O Labirinto da Saudade, en *Psiconálise Mítica do Destino Português* o en *Portugal como Destino*– y otras tendencias que, superado el período salazarista, tenderán a desmitificar la formación de la nacionalidad portuguesa. Ambas corrientes, no obstante, inducen a entrar en un proceso de autoconocimiento y autoanálisis desde la antropología y la sociología moderna que sitúa al Portugal de los dos últimos siglos como intermediario en la negociación colonial y le asigna un lugar periférico en el mapa europeo. Una tendencia esta última que, a semejanza del tono irónico, crítico y hasta increpador de *La ilustre casa de Ramires*, denuncia la mitificación del pasado portugués, rechaza la formulación de un destino mesiánico, teleológico y trascendente, y lo acusa de decadente y frustrante[5]. Sin embargo, todos estos debates confirman que el pensamiento y la literatura portugueses de los dos últimos siglos inevitablemente han adoptado el fructífero y fecundo pasado portugués como tema de creación intelectual y literaria. Tanto las tendencias más progresistas como las más tradicionalistas, las más iberistas o las más nacionalistas, escriben sobre el pasado de Portugal o sobre lo que debe ser su futuro. La rememoración, la memoria y la amnesia, se convierten en omnipresentes temas literarios que remiten directamente al imaginario nacional. Aparecen perturbadoras narrativas de destino –como la *Jangada de Pedra* de Saramago o la nave a la deriva que es Portugal en la *Lusitânia* de Almeida Faria– en las que se cuestiona el presente y se proyecta un futuro en función de una antigua memoria colectiva.

La ironía con la que trató a Portugal Eça de Queirós, sin eludir decirle claramente lo que pensaba de él, adquiere una densidad trágica y se carga de pesimismo un siglo después. También el final del siglo XX portugués vio cómo África y la política internacional volvían a ser motivo de sufrimiento e indignación. Las terribles consecuencias de la guerra angoleña y una descolonización sangrienta llenan páginas recientes de la novelística de Lobo Antunes y dejan ver en ellas una herida abierta. África aparece como tema literario pero, curiosamente, también en muchas de las obras de este final de siglo XX el Portugal campesino sigue siendo un escenario fértil. El contraste ya no se establece entre la aldea y la ciudad o entre la aristocracia y el pueblo; ahora será entre el atraso y el progreso, entre la industria y el arado. Así, como en el siglo XIX, Portugal sigue siendo una patria rural junto al mar a la que se le recrimina que no avance hacia el futuro y siga

[5] *Santos, Boaventura de Sousa.* Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. *Porto, Afrontamento, 1994, pp. 49-67.*

anclada en el pasado. A diferencia de la exaltada fórmula para regenerar Portugal que proponía Eça de Queirós a Pinheiro Chagas, no parece haber en la literatura portuguesa contemporánea consejos y orientaciones –ese lema: *intentemos ser fuertes por lo que hoy son fuertes las naciones: la idea*– pero sí instrospección y autoexamen en un narcisista, aunque crítico, ejercicio de revisión de la identidad portuguesa.



Eça de Queirós recreador de leyendas de santos

Jordi Cerda

El cultivo del género hagiográfico por parte de Eça de Queirós no tiene nada de *«mistério»* (Lins 1945: 135), sino que responde a una actitud estética bastante común en la segunda mitad del siglo XIX. La producción hagiográfica de nuestro escritor fue recogida póstumamente en el volumen incompleto *Dicionário de Milagres* y el también póstumo *Lendas de Santos*, donde se incluyen las leyendas de San Cristóbal, San Onofre y la inconclusa de San fray Gil. No consideramos perteneciente a este género, por tanto, algún cuento (como es el caso de *Fray Genebro*) porque no concurre explícitamente como santo, como tampoco lo hacemos con la *Correspondência de Fradique Mendes*, donde encontramos rasgos evidentes que nos aproximarían poderosamente al esquema hagiográfico. El propio Eça designó esta labor como *neo-flos-sanctorum*, es decir, un conjunto de leyendas integradas en un florilegio. La enfermedad y la premura de otras labores literarias relegaron este proyecto a un segundo término. Un proyecto que, según el biógrafo de Eça, Gaspar Simões, tal vez aparece en momentos de *impasse* del autor y evidencia cierto desgaste en el quehacer novelístico: *apenas se ocupara de 'neoflós-santorismo' enquanto outros temas lhe nào apareciam* (Simões: 652-653). A pesar de esta consideración, es preciso tener presente que esta actividad no quedó del todo relegada sino que se concentró en la última etapa de su vida, sin duda la más fecunda y variada desde el punto de vista creativo.

Cuando se trata la faceta hagiográfica de Eça de Queirós, aparece como un resorte la cita extraída de una carta suya del 10 de mayo de 1884 dirigida a Oliveira Martins: *por probidabe de artista, eu tenho uma ideia de me limitar a escrever contos para crianças e vidas dos grandes Santos* (cf. Cortesão 1970: 110). La búsqueda de unas «formas simples», tal y como las designó André Jolles (1972: 27-54), de unos esquemas de narración elementales y, al mismo tiempo, universales, parecía que debían aportar una orientación creativa a nuestro autor. La deserción de modelos narrativos contemporizadores y la inmersión en esquemas narrativos simples y de una solvencia contrastada en la tradición universal, parecía sosegar su ánimo

creador. Y recordemos que Eça no tan sólo se sumerge como escritor, sino que –y creemos que por encima de todo– como lector. También en su correspondencia hallamos confirmada su afición a los legendarios y a otras lecturas piadosas: *e à noite leio genealogias e agiológios* (Carta a E. Prado del 29-V-1892; cf. Cortesão 1970: 173). Eça de Queirós conformaría, en el fin de su vida, una cultura hagiográfica libresca de procedencia variada: desde las *Vitae Patrum*, a la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine, pasando por el Ribadeneyra o los omnipresentes bolandistas; un conjunto que, como podemos comprobar por las fuentes citadas en el *Dicionário de Milagres*, abarca periodos, lenguas o metodologías distintas e incluso contradictorias: muestra innegable de su interés por el contenido narrativo básico y no tanto por la solvencia estética y aún menos por la verosimilitud histórica o por el contenido doctrinal.

Cuando Eça de Queirós empieza a escribir sus *Lendas de Santos* es un hombre ya familiarizado con el género. La elección de los tres santos es suficientemente significativa respecto a lo dicho anteriormente: San Cristóbal y San Onofre son dos *grandes santos* y emblemáticos en el sentido más literal del término, es decir que representan a la manera de un emblema algo abstracto, un símbolo. Cristóbal es un santo de una iconografía muy popular: el gigante que lleva a hombros al niño Jesús. *Cristo pheros*, aquel que lleva a Dios en su corazón, ha acabado siendo aquel que lo trae literalmente en sus hombros. Onofre es el eremita más sufrido y peludo entre los tan sufridos y peludos santos de la soledad del desierto. Como tal vez ningún otro eremita, Onofre representa el menosprecio por lo mundano, su locura por Cristo. El carácter eminentemente legendario de estos dos santos ha desarrollado una cantidad de versiones y una incorporación muy significativa de extrapolaciones y/o de elementos maravillosos a donde recurre frecuentemente este género. El hagiógrafo, en este caso Eça de Queirós, se encuentra con un abanico enorme de posibilidades en el momento de (re)escribir la vida de estos dos santos, de los cuales sólo nos ha quedado fijado su emblema.

La vida de fray Gil merecería un comentario aparte. La elección de un santo local, exclusivo del legendario portugués, lo aleja significativamente de los otros dos *grandes santos*. No lo podemos identificar con una representación iconográfica tan emblemática como San Cristóbal o San Onofre, aunque el esquema narrativo elemental sea el fáustico, sin duda uno de los más recurrentes de la tradición occidental. En este sentido, sería imprescindible contrastar más detenidamente como posible fuente erudita la monografía de Ernest Faligan, *Histoire de la légende de Faust* (Paris, 1888), cuya publicación coincide con la etapa de elaboración de *São Frei*

Gil. En este trabajo se establecía una genealogía de la leyenda fáustica en las principales culturas europeas. En el prólogo de *Prosas bárbaras*, nuestro autor ya da muestras explícitas del conocimiento de las distintas versiones de esta popular y extendida historia. Posiblemente, Eça ensayaba la versión portuguesa de Fausto a través de una forma simple, la leyenda hagiográfica. Cabe también decir que desistió de esta *vida* por incapacidad o, quizás, por aburrimiento. Dejó definitivamente a fray Gil y a su extraña pareja tendidos encima de la hierba de un *locus amoenus*, y no en la *estalagem* que indicaba su *Plano da Obra: É certo quer eu comecei um grosso livro sobre esse nosso santo, mas há dois anos que, no capítulo 3 ou 4, o moço D. Gil, indo caminho de Toledo, ficou parado, estendido na relva, entre grandes árvores à beira de um rio claro, a conversar com o senhor de Astorga, que (aqui para nós) é o diabo... E dois anos vão passando, e ainda o aludido cavaleiro não se levantou da relva. Continuará ele jamais a sua jornada para Toledo? Não sei: outros estudos, outros livros me têm chamado; e até outros santos me retêm pela sua santidade mais doce e mais simples. Não desista o meu Amigo do seu trabalho em consideração pelu meu, tão incerto* (Carta a Silva Pinto 29-V-1897, cf. Matos 1988: 865). Tal vez fray Gil desarrollaba una complejidad imposible de sujetar a un emblema como las dos anteriores leyendas, de *santidade mais doce e mais simples*[1].

Jaime Cortesão en sus conferencias pronunciadas en Brasil y después recogidas en el volumen: *Eça de Queiroz e a questão social*, trata principalmente del particular santoral de nuestro escritor. Actualmente, todavía se puede afirmar que el ensayo del crítico portugués es bibliografía básica sobre esta faceta de la producción queirosiana. Ciertamente, y aunque el trabajo de Cortesão tenga una incontestable vigencia, se debería exponer alguna que otra objeción a fin de resituar estas obras de Eça en un contexto más general de la literatura finisecular europea. Cortesão fundamenta su hipótesis sobre la sensibilidad a la *questão social* de Eça de Queirós en el supuesto franciscanismo que reluce en *Lendas de Santos* y, especialmente, en la vida de San Cristóbal. Es difícil encuadrar a un santo de las características de Cristóbal en el paradigma de la espiritualidad franciscana; parece, de entrada, que cualquier fraile de la orden podría representar mejor que

[1] *Pensemos por ejemplo, en la coincidencia de este tema y de su tratamiento (la extracción a partir de la literatura popular) de uno de los mejores exponentes de la literatura modernista peninsular: el* Comte Arnau *de Joan Maragall. El escritor catalán, primerísimo receptor en España de la obra de Nietzsche, hará del conde Arnau un prototipo de super-hombre, quien –al igual que fray Gil– llegará a cansarse de su humanidad ilimitada. ¿Fray Gil pudiera haber acabado como un superhombre* avant-la-lettre?

nadie el espíritu del *poverello* y no un gigante que, si bien de una bondad instintiva proverbial, no deja de utilizar la fuerza cuando así lo necesita. Los esquemas dualistas, tan propios de la crítica novecentista, resultan anacrónicos para analizar la obra de Eça: dominicos *versus* franciscanos, castellanos *versus* portugueses o portuguesismo *versus* universalismo no son nada pertinentes en el momento de encarar una obra de estas características. Si bien es evidente que el franciscanismo colma buena parte del imaginario de fin de siglo y sobre todo del inicio del nuestro, tiene unos rastros mucho más explícitos que los que Cortesão pretende ver en la vida de San Cristóbal. Tan sólo basta cotejar uno de los datos en que se fundamenta la hipótesis de Cortesão para poder mostrar su fragilidad: el crítico portugués cita la obra de Sabatier, la popularísima *Vie de Saint François d'Assise*, como una de las probables fuentes. Sin duda el ensayo de Sabatier obtuvo un gran eco en la historiografía y más ampliamente en la cultura finisecular europea –y no dudamos de que Eça de Queirós la llegase a consultar– pero su fecha de publicación –1894– es positivamente posterior a la elaboración de la vida de San Cristóbal. Sin duda uno de los motivos de este *décalage* es la hipótesis de datación de la obra de Queirós de la que parte Cortesão: *Podemos, pois, concluir que o pensamento de S. Cristóvão ou, melhor, a sua realização, neste caso forçosamente mais lenta que com os santos anteriores, medeia entre o Frei Genebro*[2]*, começos de 1894 e, quando menos, 1897* (Cortesão 1970: 119). Guerra da Cal, en cambio, sitúa la obra a comienzos de la década: «Nos inclinamos a creer que São Cristóvão sea la más antigua –como es, sin duda, la más trabajada estilísticamente. En marzo de 1892 ya Ramalho Ortigão afirma que Eça tiene 'um novo libro sobre a vida de São Cristóvão [...] es permisible suponer que esa 'Vida de São Cristóvão', que Ramalho da como ya terminada en 1890, debió ser elaborada antes de 1891, posiblemente en 1890» (Guerra da Cal 357-358).

La *questão social* defendida por Cortesão encuentra en el episodio de los *jacquards* en que participa Cristóbal uno de sus principales argumentos. Un episodio tal vez significativo pero inmerso en una serie de situaciones y escenas tanto o más relevantes. El movimiento de los *jacquards* disponía desde el último cuarto de siglo de una monografía que muy probablemente llegase a manos de Eça de Queirós, nos referimos a la *Histoire de la Jacquerie, d'après des documents inédits* de Simeón Luce, editada por primera vez en 1859 y reeditada en 1895. Una obra más disponible para Eça que no la citada por

[2] *Uno de los relatos de contexto explícitamente franciscano es fray Genebro, el cual no es tanto una relato hagiográfico como un* exemplum *de marcado resabio popular. Difícilmente podemos considerar este cuento, con su fuerte dosis irónica, de un franciscanismo militante.*

Cortesão de Achille Luchaire como posible fuente erudita de este episodio. Se debería advertir, sin embargo, que Cristóbal no adopta una actitud de total y absoluta entrega por el movimiento de los *jacquards*. Cristóbal, el incansable peregrino de no se sabe qué, se perfila como un individualista nato, lejos de cualquier gregarismo. Muy alejado de aquella *síntese ideal franciscana e socialista* que pretende ver Cortesão (1970: 12).

Llegados a este punto, tendríamos que reconducir el horizonte de expectativas en que se movió Eça de Queirós. El legendario de santos fue consultado y recreado por muchos autores del siglo XIX, algunos de ellos en las antípodas de un fervor religioso o inquietud espiritual. La hagiografía se convierte en un rico cañamazo intertextual para el escritor contemporáneo. Evidentemente la elección de este género literario está condicionada por la subjetividad y una actitud crítica a la Iglesia como institución. Los modelos de santidad escogidos acostumbran a ser oscuros, transgresores, respecto a los clásicos taumaturgos que conviven con la aureola de santidad toda su vida. Como de hecho apuntan escritores como Eça de Queirós, los modelos hagiográficos no son tanto estructuras edificantes de búsqueda y conquista de la santidad, como un cuadro moral a la búsqueda de uno mismo; un hecho, pues, que refleja rotundamente la laicización de la sociedad contemporánea. En este sentido, es imprescindible hablar de Flaubert –como en tantos otros aspectos de la obra de Queirós. No es necesario insistir en el parentesco entre la deliciosa leyenda de *Saint Julien l'Hospitalier* y la *Lenda de S. Cristóvão* (y añadiríamos la de *S. Frey Gil*); parentesco mucho más próximo que la que se podría establecer entre las *Tentations de Saint Antoine* y la leyenda de *S. Onofre*. De hecho, si la recreación por parte de muchos escritores contemporáneos, de la hagiografía significa una laicización de este género, tampoco podemos dejar de constatar que la asunción de este género significa, como contrapartida, una sacralización del arte y del artista. Eça de Queirós, si bien distante de la religiosidad y extremadamente crítico hacia cualquier iglesia constituida, narra vidas de santos, describe hierofanías con una intención completamente explícita: la fruición estética. Los santos (como los poetas) experimentan sensaciones de orden extático: la creación literaria es asimilable al sacrifico y la ascesis experimentada por los santos; en ambos se establece un verdadero itinerario iniciático. Esta religiosidad del arte está presente en Fradique Mendes, cuya vida se puede leer como un relato hagiográfico y que coincide su elaboración con las *Lendas de Santos*, sin duda la muestra más obvia por parte de Eça de Queirós de la asimilación de la figura del santo con el artista.

Unas líneas más arriba hemos insistido en el carácter emblemático de la leyenda de San Cristóbal y de San Onofre, símbolos visibles y (re)conocidos de la iconografía cristiana. El clima cultural, mítico, en el cual se inspira la reescritura hagiográfica de Eça parece que nos acerca al Michelet de *Les origines du droit français*, así como a Creuzer de *Les religions de l'Antiquité*, cuyo discurso se basa en el estudio de los símbolos reveladores de verdades históricas[3]. La desimbolización supuso una de las principales tareas del pensamiento romántico; afectó a la teoría del derecho, a la historia y fenomenología religiosas y a la hermenéutica en general[4]. Se intentó explicar el sentido del símbolo y, para eso, era necesario escindir el significado del símbolo propiamente dicho. En este proceso, se intentaba ensayar una lectura, establecer su significación. Este afán científico tomará envergadura con el análisis positivista y será presentando como un gran avance histórico. Este nuevo enfoque ve en los mitos y las religiones la expresión simbólica de convicciones filosóficas, metafísicas, científicas o políticas de la sociedad que las produjo. Evidentemente, se valoró el símbolo, pero se creía en un devenir de la verdad que superaba al propio símbolo, expresión petrificada que entonces perdía su valor filosófico para convertirse en alegoría o sugestiva poesía. La erudición histórica podía llegar a arrancar aquellas elementales verdades. Oriente, según esta corriente de pensamiento, era considerado la cuna del lenguaje simbólico y eran sobre todo las leyendas (en sus distintas formas y en sus múltiples formulaciones) donde se tenían que buscar los rastros de una eventual genealogía oriental de la cultura europea. Ciertamente, Eça de Queirós sería paradigmático en esta búsqueda de lo elemental en la leyenda y el cuento, paralela a una aproximación a la cultura oriental. Como el propio Eça definió como búsqueda de su heterónimo: *Fradique Mendes pertencia evidentemente aos poetas novos que [...] iam, numa universal simpatia, buscar motivos emocionais fora das limitadas palpitações do coração –à história,*

[3] *El libro de Michelet de 1837* Les origines du Droit français cherchées dans les symboles et les formules du droit universel *es una traducción aumentada del libro de Jacob Grimm* (Los Orígenes del derecho alemán) *y de la obra de Frederic Creuzer:* Les religions de l'Antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mytologiques *la cual fue traducida al francés y ampliada por Guigniaut entre el 1825 y el 1852 (Biasi 1981, 58).*

[4] «La désymbolisation, activité fort répandue dans la théorie du droit, de la religion et de l'herméneutique dans le deuxième quart du dix-neuvième siècle, veut d'abord décider du signifié du symbole, et ce n'est qu'après que l'on a séparé le symbole de son signifié par la lecture qui en décide la signification, lecture qui se présente comme un progrès dans l'histoire, que le symbole acquiert un caractère «indécidable» –et cela, semble-t-il, entre 1844 et 1849» *(Bowman 1985, 33).*

à lenda, aos costumes, às religiões, a tudo que através das idades, diversamente e unamente, revela e define o Homem (*Fradique*, ed. Moura: 8).

En este sentido, una de las figuras más emblemáticas de este tipo de estudios fue Alfred Maury: historiador de las religiones, antropólogo y psicólogo, sus estudios fueron, por ejemplo, una fuente de consulta constante para Gustave Flaubert[5]. Maury estudió el santoral cristiano e intentó desentrañar el complejo sistema simbólico. Su volumen: *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge* (París, 1843) despliega una erudición donde demuestra un conocimiento profundo, no tan sólo de las *Acta Sanctorum*, sino de aspectos de la llamada tradición pagana, céltica o de culturas orientales. En definitiva, una obra deslumbrante no sólo para la erudición de la época sino para todos los hombres de cultura de su tiempo. Significativamente, San Cristóbal es tal vez uno de los santos que merece más comentarios, si bien Maury se detiene en la leyenda «original» del santo, es decir, la del mártir de Licia del siglo III, tiempo del emperador Decio. La «desimbolización» de la leyenda de San Cristóbal se encuentra en el capítulo: *«La force morale et la vie nouvelle apportées par Jésus-Christ sont prises dans le sens de la force physique et d'une guérison miraculeuse»* (Maury 1898: 143)[6]. En la leyenda recreada por Eça de Queirós un niño desconocido en *uma noite de grande Inverno, en que ventava, nevava, e o rio muito cheio mugia furiosamente* (*Lendas*, ed. Moura: 150) llega delante de la cabaña del gigante y lo llama por su nombre (se inicia el milagro): *uma voz pequenina e dolorida gritou: 'Cristóvão! Cristóvão!'* (p. 150). Cristóbal, etimológicamente aquél que lleva Cristo, deberá realizar su más grande y último prodigio, llevar a Dios, ya que éste es el nombre que ha merecido. Su vida, su particular *quête*, ha sido la conquista de su identidad expresada a través de su propio nombre. Veamos cómo Maury desimboliza la leyenda de Cristóbal: *Nous devons porter le*

[5] *El editor de* Trois Contes, *P. M. Wetherill ha detectado calcos en la leyenda de San Julián de la obra de Maury. Concretamente en el episodio de la leprosería:* Même l'expression 'une lèpre hideuse' existe chez Maury: 'Le péché est aux yeux du chrétien un mal dangereux qui attaque et met en péril notre vie à venir, une lèpre hideuse qui nous ronge et qui nous dévore... Ce mal, cette lèpre sont devenus pour le peuple une maladie, une lèpre véritable' cf. Maury» *(Wetherill 1988, 44). Significativamente este pasaje de Maury está extraído de un comentario a propósito de la leyenda de San Cristóbal. Si bien Flaubert, como Eça de Queirós, exploraron múltiples fuentes en el momento de elaborar sus relatos, Maury debía ser una de las más importantes. Ciertamente, el episodio de la lepra (como también la peste en el caso de la leyenda de San Cristóbal en Queirós) fueron un lugar común de la literatura del siglo XIX, proyección del horror y la culpabilidad románticos, como también podemos constatar en la obra de Musset o de Quincey.*

[6] *Utilizamos una reedición publicada por Champion en 1896 a partir del volumen publicado por primera vez en 1843. Ver bibliografía.*

Christ, c'est-à-dire en avoir toujours la pensée dans le coeur et le nom sur les lèvres: voilà l'origine de l'histoire d'Offerus portant le Christ. Celui-là seul est véritablement fort, qui rapporte à Dieu sa puissance, car Dieu est la force. Cette vérité chrétienne, entendue littéralement, a fait regarder saint Christophe, c'est-à-dire la personification de celui qui porte le Christ, comme un géant d'une force prodigieuse (Maury 1896: 145). Este es sin duda el nudo de la leyenda y que Eça sabe (re)conocer y (re)crear a la perfección. Tanto es así que el escritor portugués hace de esta escena la última: el santo agotado por la gesta de llevar a un niño a sus hombros (este sí, un *suave milagre*) muere y el mismo Jesús, haciendo las funciones de ángel psicopompo, lo lleva hacia el cielo. Recordemos que este final difiere de la leyenda tradicional, en la cual, después de llevar a Cristo en sus hombros, el santo predica la buena nueva del Evangelio en Licia, donde será martirizado hasta la muerte.

En el ensayo de Maury, precisamente en el capítulo dedicado a San Cristóbal, a nota a pie de página, encontramos un comentario sobre los peligros del espacio más frecuentado por el Enemigo, el desierto: *Dans les idées juives et chrétiennes le désert etait le séjour habituel du démon. C'est au désert qu'il tenta le Sauveur [...] Du temps des premiers ermites de la Syrie et de l'Égypte, les démons étaient si nombreux dans leurs solitudes que ces ermites etaient obligés au dire de Serène, de faire la garde la nuit, contre les attaques de l'ennemi. Cette croyance venait de l'Égypte, dans la religion de laquelle les déserts de la Libye étaient regardés comme la demeure de Typhon, le principe mauvais, l'adversaire du Dieu bienfaisant (Creuzer, Réligions de l'Antiq., trad. Guigniaut, T.I, p. 417)* (Maury 1896: 143). La localización, el desierto de Libia, y el aumento de los terrores nocturnos coincide con el pasaje de la leyenda de San Onofre queirosiana: *Cada hora de escuridão se tornou um imenso pavor. Com que inquietação ele via descer, ao longe, sobre os desertos da Libia, Sol, que era a sua protecção* (*Lendas*, ed. Moura: 180-181). Después de pasar toda la noche en vela por el constante asedio de las fuerzas malignas: *De madrugada, o seu consaço era tão grande, que mal podia asegurar a enxada para cavar o seu horto [...] Para espantar os monstros, imaginou acumular galhos e ervas secas, na sua esplanada, e acender de noite uma fogueira* (*Lendas*, ed. Moura: 182).

La influencia de Maury también se hizo notar, como antes ya lo hemos referido, en la antropología religiosa y la psicología. Maury es autor de monografías como: *Le sommeil et les rêves* (1863), *Histoire de l'hallucinations au point de vue philosophique* (1845) o *Les mystiques extatiques et les stigmatisés* (1855); trabajos que muestran el afán positivista por racio-

nalizar algunos de los elementos más estridentes de la fenomenología religiosa, especialmente aquellos elementos que de alguna manera han conformado la espiritualidad y santidad cristianas. No evita, por ejemplo, diagnosticar a Ignacio de Loyola como un caso de alucinación[7]. Maury realiza un análisis del éxtasis, entendido como una sobreexcitación del sistema nervioso que podemos relacionar con la formulación del personaje de Onofre: *Les crises mentales, qui ont tant de fois assailli les ermites dans les déserts, loin d'énerver leur intelligence et de paralyser leur activité, n'étaient qu'un véhicule nouveau qui imprimait à leur pensée un cachet plus mâle et un air plus solennel. En proie à une sorte de fièvre, ces extatiques déliraient avec éloquence et ébranlaient même la raison la plus ferme, par les puissantes, quoique les plus étranges conceptions de leur imagination enthousiaste* (Maury 1896: 350-351). El combate de Onofre es un combate contra su psiquismo. El santo eremita es consciente de su inmensa soledad, incluso del abandono de Dios, pero no puede soportar el conflicto que se plantea en su interior.

Se ha comentado frecuentemente la construcción detallista del estilo de Eça de Queirós, construcción que parece más acentuada en la narrativa que se sumerge en lo maravilloso. La experiencia de Eça de lo maravilloso es por encima de todo estética y por ello la formulación del estilo es su piedra angular. Podemos ver en sus *Lendas de Santos* como una serie de detalles, extraídos de la consulta erudita, se van incorporando al relato central. No nos referimos tan sólo, en el caso de la leyenda de San Cristóbal, de la información sobre la peste o los *jacquards* que llegan a conformar todo un episodio. Nos referimos a pequeños detalles que, de manera acumulativa, van definiendo el estilo queirosiano. En la leyenda de San Cristóbal podemos advertir, por ejemplo, la aparición en los primeros capítulos de un canto de mayo, residuo de una antigua tradición pagana y que fue estudiado por la romanística del siglo XIX como una de las fuentes de la poesía popular europea. La referencia de Eça a estos cantos es, si se quiere, del todo contingente, pero definen perfectamente su estilo lujoso: *E em roda todos, erguendo os barretes, bradavam: –'Eis o mais belo, o mais destro, o mais forte. Seja ele o rei de Maio!'* (*Lendas*, ed. Moura: 23). También Eça de Queirós muestra un conocimiento, no tan sólo de la devoción de San Cristóbal, sino de otras que conformaban el imaginario medieval. La madre

[7] *Ha sido advertida, como posible fuente del carácter de San Julián de Flaubert, la monografía de Maury:* Des hallucinations hypnagogiques, ou terreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil, *Paris, Imprimerie de Bougogne et Martinet, 1845 (cf. Wetherill 1988, 40).*

del santo se dirige a Santa Margarita en la hora del parto, santa a la que todas las parteras medievales se encomendaban: *Para maior segurança acendeu ainda, num altar, duas velas a Santa Margarida* (*Lendas*, ed. Moura: 25). La localización del San Cristóbal queirosiano en Occitania coincide con la flaubertiana de la leyenda de San Julián. Occitania, el país del *Gai Saber*, tenía para los escritores del siglo XIX una identidad esencialmente literaria, así como también una genealogía compleja, fronteriza, entre la cristiandad y Oriente. Occitania es el resorte perfecto que conduce al lector a un maravilloso libresco y saturado líricamente (Biasi 1981: 50).

Por lo que se refiere a la leyenda de San Onofre, si bien no encontramos los conocimientos sobre la historia de la Iglesia, a veces sofocantes, de las *Tentations de Saint Antoine* de Flaubert, sí que hay muestras de una consulta erudita persistente. Eça de Queirós, por ejemplo, debía estar al corriente sobre tratados de sectas gnósticas. Onofre, en uno de sus desvaríos, grita: *Só Caim é verdadeiro!* (*Lendas*, ed. Moura: 191). Caín, prototipo del desterrado, del condenado por Dios a ser un fugitivo y un vagabundo en la tierra, fue elevado a símbolo pneumático y a una posición honorable en la vía que conduce a Cristo por algunas sectas gnósticas, siendo venerado por los llamados cainitas (Jonas 2000: 127.128). Asimismo, uno de los temas centrales en el itinerario de santidad de Onofre, es el saber discriminar la magia de la auténtica acción de Dios. Este es, sin duda, uno de los principales problemas planteados por las primeras comunidades cristianas y un tema recurrente en la patrística.

El estilo de Eça de Queirós, como podemos comprobar por estos y otros ejemplos, se define por el detalle, la descripción minuciosa, precisa y acumulativa. En su manierismo, parece, a primera vista, que lo maravilloso sea esencialmente ornamental, significativamente lujoso. Eça logra con esta acumulación de ornamentos, un estilo donde el detalle erudito, que muchas veces tan sólo percibe el especialista, se confunda (y se incorpore) a un resultado totalmente mistificado. Queirós consigue con esta aproximación al género hagiográfico todo un campo de investigación estética, quizás de resultados inciertos por incompletos, pero sin duda fundamentales para entender su última etapa creativa.

Por último, me gustaría hacer un breve comentario sobre el *Dicionário de Milagres*. Algunas de las consideraciones que tradicionalmente se han mantenido son paradójicas: sostener que Queirós, un incendiario a los ojos de la feligresía católica portuguesa de su momento, tuviese la intención de obtener unos beneficios económicos con la publicación de un *Dicionario de Milagres* parece una incongruencia.

Lo cierto es que a Eça, según consta en su correspondencia, le costó dinero de su bolsillo conseguir algún que otro colaborador en esta obra. El *Dicionário de Milagres* queda como ejemplo de escritura elíptica e inacabada de nota, contribución a la representación de un género minimalista, simple y suspendido en sus posibilidades; una recopilación que tenía que buscar su expansión en una composición siempre ulterior. Eça de Queirós construye un diccionario como los medievales diccionarios de ejemplos, donde también se compilaban vidas de santos, ejemplos o milagros marianos por un orden alfabético, a nuestros ojos, extravagante, donde, como en el caso de Eça, la entrada, por ejemplo, *Anjos enviados a consolar* comparta índice con *Burro*. Estos diccionarios eran manuales de consulta para predicadores a fin de elaborar sus sermones y homilías. De hecho, estas obras reunían la tradición bíblica de los libros salomónicos, la tradición oriental y latina de los famosos *Disticha Catonis*[8]. Eça de Queirós, lector plausible de este tipo de tratados, quizás se sintió atraído por esta forma reducida, esquelética, de narración. Ciertamente, nunca podremos saber si aquello que nos ha quedado del *Dicionário de milagres* era una colección de uso personal o, realmente, experimentaba con un estilo donde lo maravilloso quedaba expresado en la sequedad de una nota, donde el lujo, que antes comentábamos, quedara quintaesenciado.

Las *Lendas de santos* y el *Dicionário de milagres* han quedado como aproximaciones más o menos completas a un género que ha tenido una particular singladura en las letras contemporáneas; de Flaubert a Tournier o D'Annunzio a Pascoaes, han sido muchos (y variados) los escritores que se han sentido atraídos por este género. Sin duda, un mejor conocimiento de las fuentes y del horizonte de expectativas de Queirós en esta temática nos ayudará a comprender el alcance de su tentativa y su coherencia con el resto de su obra.

Bibliografía

Textos

Lendas, de. Moura, Eça de Queiroz, *Lendas de santos*, Fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil s.d.

Dicionário, Eça de Queirós, *Dicionário de Milagres*. Lisboa, Livros de bolso Europa-América, s.d.

[8]*Consultar, J. Th. Welter,* L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age, *Paris-Toulouse, 1927.*

Fradique, ed. Mora, Eça de Queiroz, *A correspondência de Fradique Mendes*, Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

Bibliografía citada

BIASI 1981, Pierre Marc de Biasi, «Un Conte à l'orientale. La tentation de l'Orient dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*», *Romantisme* 34 (1981), 47-66.

BOWMAN 1985, Frank Paul Bowman, *Symbole et désymbolisation*. Romantisme 50 (1985), 53-60.

CORTESÃO, Jaime, *Eça de Queiroz e a questão social*. Lisboa, Portugália editora, 1970.

GUERRA DA CAL 1975, Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1975.

JONAS 2000, Hans Jonas, *La religión gnóstica. El mensaje de un Dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid, Siruela, 2000.

LINS 1945, Álvaro Lins, *História literária de Eça de Queiroz*, Rio de Janeiro, Livraria do Globo, 1945.

MATOS 1988, António Campos Matos, *Dicionário de Eça de Queiroz*, Organização e coordenação de A. Campos Matos, Lisboa, Caminho, 1988 (2ª de.).

JOLLES 1972, André Jolles, *Formes Simples*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

MAURY 1896, Alfred Maury, *Croyances et légendes du Moyen Age. Nouvelle édition des Fées du Moyen Age et des légendes pieuses*, Paris, Champion, 1896.

SIMÕES, Joao Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Bertrand, 1973.

WETHERILL 1988, Gustave Flaubert, *Trois Contes*, édition P. M. Wetherill, Paris, Classiques Garnier, 1988.

El primo Basilio[1]

Machado de Assis

Uno de los buenos y vivaces talentos de la actual generación portuguesa, el Sr. Eça de Queirós, acaba de publicar su segunda novela, *El primo Basilio*. La primera, *El crimen del Padre Amaro* no fue, ciertamente, su estreno literario. A ambos lados del Atlántico apreciábamos hace ya mucho el estilo vigoroso y brillante del colaborador del Sr. Ramalho Ortigâo, en aquellas agudas *Farpas*, en las que además los dos notables escritores formaban uno solo. Fue su estreno en la novela, y tan ruidoso estreno que la crítica y el público, coincidiendo, pusieron desde luego el nombre del autor en la primera galería de los contemporáneos. Estaban obligados a continuar la carrera iniciada; mejor dicho, a coger la palma del triunfo. Que es, y remato, incontestable.

¿Pero ese triunfo es sólo debido al trabajo real del autor? *El crimen del Padre Amaro* reveló desde luego las tendencias literarias de Eça de Queirós y la escuela a la que abiertamente se afiliaba. Eça de Queirós es un fiel y aspérrimo discípulo del realismo propagado por el autor de *L'Assommoir*. Si fuera un simple copista, el deber de la crítica sería dejarlo, sin defensa, en las manos del entusiasmo ciego, que acabaría por matarlo; pero el hombre de talento traspuso hace poco las puertas de la oficina literaria, y yo, que no le niego mi admiración, tomo a pecho decirle francamente lo que pienso, ya de la obra en sí, ya de las doctrinas y prácticas, cuyo iniciador es, en la patria de Alexandre Herculano y en el idioma de Gonçalvez Dias.

Que Eça de Queirós es discípulo del autor de *Assommoir*, nadie hay que no lo sepa. El propio *El crimen del Padre Amaro* es imitación de la novela de Zola *La faute de l'abbé Mouret*. Situación análoga, iguales tendencias; distinto medio; distinto desenlace; idéntico estilo; algunas reminiscencias, como en el capítulo de la misa, y otras; en fin, el mismo título. Quien los leyó a ambos no negó, ciertamente, la originalidad de Eça de Queirós, por-

[1] *Esta crítica del gran novelista brasileño apareció el 16 de abril de 1878 en* O Cruceiro. *Contestado por numerosos lectores, volvió, con la agudeza que le era propia, a explicarse, en un artículo del 30 de abril del mismo año.*

que él la tenía, y la tiene, y la manifiesta de modo afirmativo; creo incluso que esa misma originalidad dio motivo al mayor defecto de la concepción del *El crimen del Padre Amaro*. Eça de Queirós alteró naturalmente las circunstancias que rodeaban al padre Mouret, administrador espiritual de una parroquia rural, flanqueado de un padre austero y ríspido; el padre Amaro vive en una ciudad de provincia, rodeado de mujeres, a lado de otros que del sacerdocio sólo tienen el hábito y las limosnas; los ve concupiscentes y maritalmente establecidos, sin perder un solo átomo de influencia y consideración. Siendo así, no se comprende el terror del padre Amaro, en el día en que de su error le nace un hijo, y mucho menos se comprende que lo mate. De las dos fuerzas que luchan en el alma del padre Amaro, una es real y afectiva –el sentimiento de la paternidad; la otra es quimérica e imposible, el terror de la opinión–, que él ha observado tolerante y cómplice en el desvío de sus cofrades; y no obstante es ésta la fuerza que triunfa. ¿Habrá en esto alguna fuerza moral?

Ahora bien, se comprende la ruidosa aceptación del *El crimen del Padre Amaro*. Era realismo implacable, consecuente, lógico, llevado a la puerilidad y a la oscuridad. Veíamos aparecer en nuestra lengua a un realista que sin rebozo, sin atenuaciones, sin melindres, resuelto a golpear con el martillo en el mármol de la otra escuela, que a los ojos de Eça de Queirós parecía una simple ruina, una tradición acabada. No se conocía en nuestro idioma aquella reproducción fotográfica y servil de las cosas mínimas e innobles. Por primera vez aparecía un libro en que el pretexto y –digamos el propio término, pues tratamos de rechazar la doctrina, no el talento, y menos al hombre– lo indecoroso eran tratados con un cariño minucioso y relacionados con una puntualidad de inventario. La gente de gusto leyó con placer algunos cuadros, excelentemente acabados, en los que Eça de Queirós olvidaba por unos minutos las preocupaciones de la escuela; e incluso en los cuadros que les desentonaban halló más de un rasgo feliz, más de una expresión verdadera; la mayoría, sin embargo, se lanzó sobre el inventario. ¿Qué habría de hacer la mayoría sino admirar la fidelidad de un autor, que no olvida nada y no oculta nada? Porque la nueva poética es esto, y sólo alcanzará la perfección en el día en que nos diga el número exacto de los hilos de que se compone un lienzo de seda o un trapo de cocina. En cuanto a la acción en sí y los episodios que la esmaltan, fueron uno de los atractivos de *El crimen del Padre Amaro*, el mayor de ellos. Tenían el mérito de la fruta prohibida. Y todo esto, saliendo de las manos de un hombre de talento, produjo el éxito de la obra.

Seguro de su victoria, Eça de Queirós reincidió en el género, y nos trae *El primo Basilio*, cuyo éxito es evidentemente mayor que el de la primera

novela, sin que, además, la acción sea más intensa, más interesante o vivaz, ni más perfecto el estilo. ¿A qué atribuir la mayor aceptación de este libro? Al propio hecho de la reincidencia y, otrosí, al relieve de ciertos lances que no disgustarán al paladar público. Tal vez el autor se engañó en un punto. Uno de los pasajes que mayor impresión causaron en *El crimen del Padre Amaro* fue la palabra, de calculado cinismo, dicha por el héroe. El héroe de *El primo Basilio* remata el libro con un dicho análogo; y si en la primera novela es ello característico y nuevo, en la segunda es ya rebuscado, tiene un aire de *cliché*; cansa. Excluido ese lugar, la reproducción de los lances y del estilo está hecha con el artificio necesario para otorgarle nuevo aspecto e igual impresión.

Veamos qué es *El primo Basilio* y comencemos por una palabra que hay en ella. Uno de los personajes, Sebastián, cuenta a otro el caso de Basilio, que, habiéndose enamorado de Luisa de soltera, estuviera para casarse con ella, pero arruinándose el padre volvió a Brasil desde donde escribió deshaciendo el casamiento. ¡Pero es *Eugenia Grandet*!, exclama el otro. Eça de Queirós se encargó de darnos el hilo de su concepción. Tal vez se dijo: Balzac separa a los dos primos, después de un beso (además, el más casto de los besos). Carlos se va para América; ella se queda, y se queda soltera. Si la casásemos con otro ¿cuál sería el resultado del encuentro de los dos en Europa? Si tal fue la reflexión del autor, debo decir, desde ya, que de ninguna manera plagió a los personajes de Balzac. La Eugenia de éste, una provinciana sencilla y buena, cuyo cuerpo, además de robusto, encierra un alma apasionada y sublime, nada tiene que ver con la Luisa de Eça de Queirós. En Eugenia hay una personalidad acentuada, una figura moral, que por eso mismo nos interesa y prende; la Luisa –es necesario decirlo– es un carácter negativo, y en medio de la acción ideada por el autor, es antes un títere que una persona moral.

Repito, es un títere; no quiero decir que no tenga nervios y músculos, en realidad no tiene otra cosa, no le pidan pasiones ni remordimientos, menos aún conciencia.

Casada con Jorge, hace éste un viaje al Alentejo, quedando ella sola en Lisboa; aparece el primo Basilio, que la amó de soltera. Ella ya no lo ama; cuando leyó la noticia de su llegada, desde días antes, quedó muy «admirada»; después se fue a arreglar los chalecos del marido. Ahora, que lo ve, comienza por estar nerviosa; él le habla de los viajes, del patriarca de Jerusalén, del Papa, de los guantes de siete botones, de un rosario y de los amores de otra época; le dice que valore haber venido justamente en la ocasión en que está el marido ausente. Era una injuria: Luisa se ruboriza, pero a la despedida le da la mano a besar, le da a entender que lo espera al día

siguiente. Él sale; Luisa se siente «sofocada, cansada», va a desnudarse delante de un espejo, «mirándose mucho, complaciéndose en verse blanca». La tarde y la noche las pasa pensando ora en su primo, ora en el marido. Tal es el introito de una caída que ninguna razón moral explica, ninguna pasión, sublime o subalterna, ningún amor. Ningún despecho, ni siquiera una perversión. Luisa resbala en el lodo, sin voluntad, sin repulsa, sin conciencia; Basilio no tiene más que empujarla, como materia inerte que es. Una vez atrapada en el error, como ninguna flama espiritual la aliena, no encuentra allí la saciedad de las grandes pasiones criminosas: se revuelca, simplemente.

Así, esa relación de algunas semanas, que es el hecho inicial y esencial de la acción, no pasa de ser un incidente erótico, sin relieve, repugnante, vulgar. ¿Qué tiene el lector del libro con esas dos criaturas sin ocupación ni sentimientos? Positivamente, nada.

Y aquí llegamos al defecto capital de la recepción de Eça de Queirós. La situación tiende a acabar, porque el marido está a punto de volver del Alentejo, y Basilio comienza a aburrirse, y ya por esto, ya porque lo instiga un compañero suyo, no tardará en trasladarse a París. Interviene, en este punto una criada, Juliana, el carácter más completo y verdadero del libro. Juliana está cansada de servir, acecha un medio de enriquecerse deprisa; logra apoderarse de cuatro cartas: es el triunfo, la opulencia. Un día en que el ama le regaña con aspereza, Juliana denuncia las armas que posee. Luisa resuelve huir con el primo; prepara una maleta de viaje, mete dentro algunos objetos, entre ellos un retrato de su marido. Ignoro enteramente la razón fisiológica o psicológica de esta preocupación de ternura conyugal: debe haber alguna, pero en todo caso no es aparente. La fuga no se efectúa, porque el primo rechaza esta complicación; se limita a ofrecer el dinero para recuperar las cartas –dinero que la prima recusa–, se despide y abandona Lisboa. De ahí en adelante el hilo que mueve el alma inerte de Luisa pasa de las manos de Basilio a las de la criada. Juliana, con la amenaza en las manos, obtiene de Luisa todo, que le dé ropa, que le cambie la alcoba, que la forre de paja menuda, que la dispense de trabajar. Hace más: la obliga a barrer, a planchar, a desempeñar otros menesteres inmundos. Un día Luisa no se contiene: confía todo a un amigo de casa, que amenaza a la criada con la policía y la prisión, y obtiene así las fatales cartas. Juliana sucumbe a un aneurisma; Luisa, que ya padecía con la amarga amenaza y perpetua humillación, muere algunos días después.

Un lector perspicaz habrá visto ya la incongruencia de la concepción de Eça de Queirós, y la inanidad del carácter de la heroína. Supongamos que tales cartas no hubieran sido descubiertas, o que Juliana no tuviera la mali-

cia de substraerlas, o, en fin, que no hubiera semejante criada en casa, ni otra de la misma índole. Estaría acabada la novela, porque el primo, aburrido, seguiría para Francia, y Jorge regresaría del Alentejo; los dos esposos volverían a la vida exterior. Para obviar ese inconveniente, el autor inventó la criada y los episodios de las cartas, las amenazas, las humillaciones, las angustias y luego la enfermedad y la muerte de la heroína. ¿Cómo es que un espíritu tan brillante, como el del autor, no vio que semejante concepción era la cosa menos congruente e interesante del mundo? ¿Qué tenemos que ver con esa lucha intestina del ama y la criada, y qué nos puede interesar la enfermedad de una y la muerte de ambas? Aquí fuera, una señora que sucumbiese a las hostilidades de alguien de su servicio, a causa de unas cartas extraviadas, despertaría ciertamente interés, e inmensa curiosidad; y, la condenásemos o la perdonásemos, siempre sería un caso de lástima. En el libro es otra cosa. Para que Luisa me atraiga o me prenda, es necesario que las tribulaciones que la afligen vengan de ella misma; sea una rebelde o una arrepentida, tenga remordimientos o imprecaciones; pero ¡por Dios!, deme su persona moral. Gastar el acero de la paciencia en hacer tapar la boca de una codicia subalterna, en substituirla en los misterios ínfimos, en defenderla de las iras del marido, y cortar todo el vínculo moral entre ella y nosotros. Ya no hay ninguna cuando Luisa enferma y muere. ¿Por qué? Porque sabemos que la catástrofe es el resultado de una circunstancia fortuita, y nada más; y consecuentemente por esta razón capital: Luisa no tiene remordimientos, tiene miedo.

Si el autor, teniendo en cuenta que el realismo también inculca vocación social y apostólica, intento darnos en su novela alguna enseñanza o demostrar con ella alguna tesis, es necesario confesar que no lo consiguió, al menos que supongamos que la tesis o la enseñanza sea esto: la adecuada elección de los esposos es una condición de paz en el adulterio. A un escritor lúcido y de buena fe, como Eça de Queirós, no sería lícito contestar que, por más singular que parezca la conclusión, no hay otra en su libro. Pero el autor podría responder: No, no quise formular ninguna lección social o moral; quise solamente escribir una hipótesis. Adopto el realismo porque es la verdadera forma del arte y la única propicia de nuestro tiempo y progreso mental, pero no me propongo aleccionar o curar: ejerzo la patología, no la terapéutica. A esto respondería yo con ventaja: Si escribe una hipótesis, deme la hipótesis lógica, humana, verdadera. Sabemos todos que es aflictivo el espectáculo de un gran dolor físico; y, no obstante, es máxima corriente en arte que semejante espectáculo, en el teatro, no conmueve a nadie; allí vale solamente el dolor moral. Ahora bien, aplique esta máxima a vuestro realismo, y sobre todo proporcione el efecto a la causa, y no exija mi emoción a cambio de un equívoco.

Y pasemos ahora a lo más grave, a lo gravísimo.

Parece que Eça de Queirós quiso darnos en la heroína un producto de educación frívola y de vida licenciosa; no obstante, hay ahí trazos que hacen suponer, a primera vista, una vocación sensual. La razón de esto es la fatalidad de las obras de Eça de Queirós o, en otros términos, de su realismo sin condescendencia: es la sensación física. Los ejemplos se acumulan de página en página; apuntarlos sería reunirlos y agravar lo que hay en ellos de desdichado y crudo. Los que de buena fe suponen defender el libro, diciendo que se le podrían expurgar algunas escenas, para dejar solamente el pensamiento moral o social que lo engendró, olvidan o no reparan que eso es justamente la médula de la composición. Hay episodios más crudos que otros. ¿Qué importa eliminarlos? No podríamos eliminar el tono del libro. Ahora bien, el tono es el espectáculo de los ardores, exigencias y perversiones físicas. Cuando el hecho no le parece bastante caracterizado con el término propio, el autor lo acrecienta con otro impropio. De una carbonera, a la puerta de la tienda, dice él que presentaba su «gravidez bestial». ¿Bestial por qué? Naturalmente, porque el adjetivo abulta al substantivo y el autor no ve ahí la señal de la maternidad humana; ve un fenómeno animal, nada más.

Con tales preocupaciones de escuela, no extraña que la pluma del autor llegue al extremo de descorrer la cortina conyugal; que nos dibuje a sus mujeres por los aspectos y gestualidades de la concupiscencia; que escriba reminiscencias y alusiones de un erotismo que Proudhon llamaría omnisexual y omnímodo; que en medio de las tribulaciones que asaltan a la heroína, no le infunda en el corazón, en relación al esposo, las esperanzas de un sentimiento superior, sino solamente el cálculo de la sensualidad y los «ímpetus de concubina»; que nos dé las escenas repugnantes del Paraíso; que no olvide siquiera los diseños torpes de un pasillo de teatro. No es extraña, es fatal; tan fatal como la otra preocupación correlativa. Penosa molestia es el catarro ¿pero por qué han de padecerlo los personajes de Eça de Queirós? En *El crimen del Padre Amaro* hay muchos afectados de tal achaque; en *El primo Basilio* se habla apenas de un caso: un individuo que muere de catarro en la vejiga. En compensación hay infinitos «escupitajos oscuros de saliva». En cuanto a la preocupación constante del accesorio, bastará con citar las confidencias de Sebastián a Juliana, hechas casualmente en la puerta y dentro de una confitería, para que tengamos ocasión de ver reproducidos el mostrador y sus pirámides de dulces, los bancos, las mesas, un sujeto que lee un diario y bosteza a menudo, el choque de las bolas de billar, una risa interior, y otro sujeto que sale a vociferar contra el compañero. Bastará citar una larga comida del consejero Acacio (trans-

cripción del personaje de Henri Monnier); finalmente, el capítulo del teatro de S. Carlos, casi al final del libro. Cuando todo el interés se concentra en casa de Luisa, donde Sebastián trata de recuperar las cartas substraídas por la criada, nos describe el autor una noche entera de espectáculos, la platea, los camarines, la escena, una alteración de espectadores.

Que los tres cuadros están acabados con mucho arte, especialmente el primero, es algo que la crítica imparcial debe reconocer, pero ¿por qué acrecentar tales accesorios hasta el punto de sofocar lo principal?

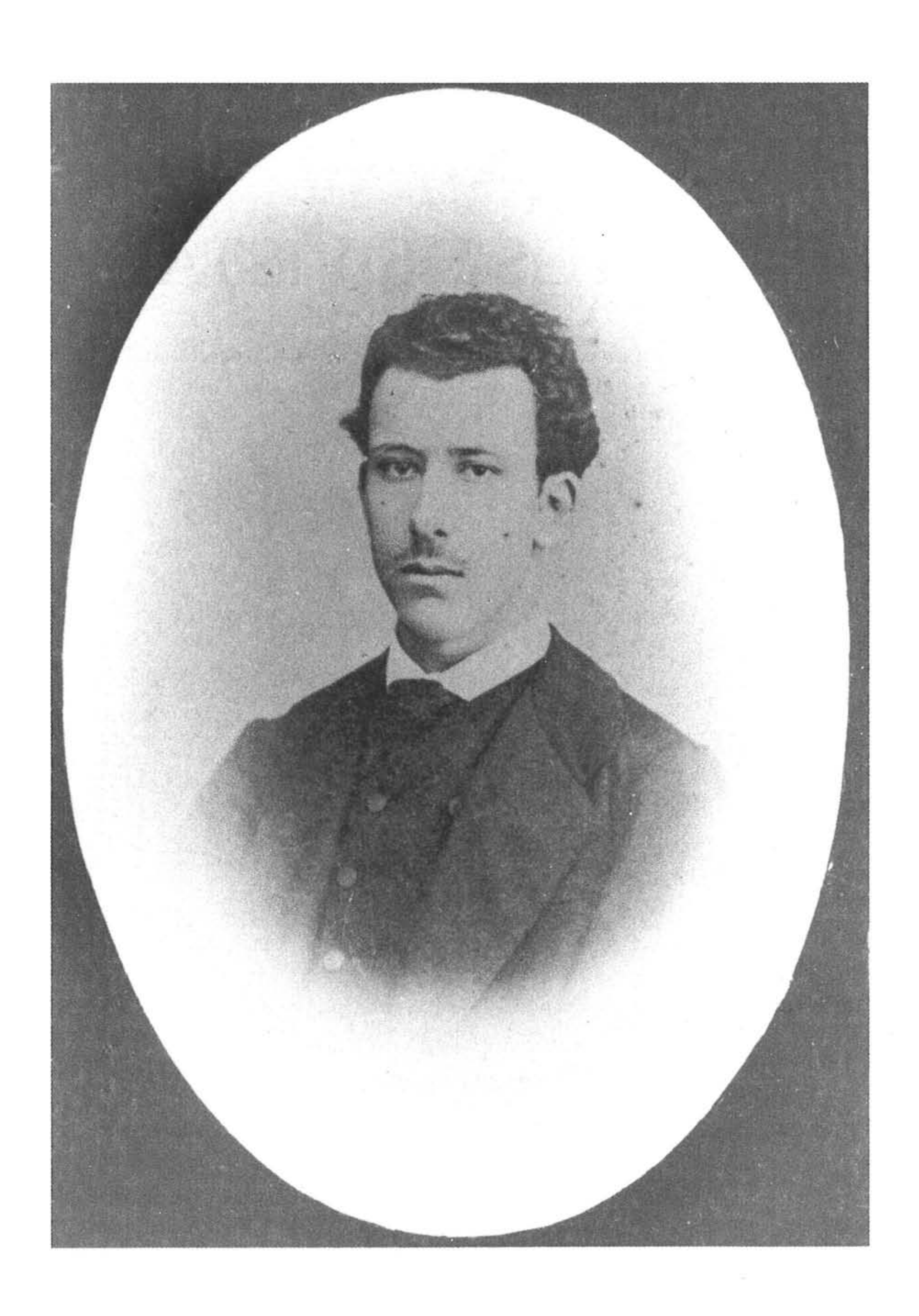
Tal vez estos reparos sean menos atendibles, ya que nuestro punto de vista es diferente. El señor Eça de Queirós no quiere ser un realista mitigado, sino intenso y completo; y de ahí viene que el tono cargado de tinta, que nos asusta, para él es simplemente el tono propio. Incluso, además, si la doctrina de Eça de Queirós fuera verdadera, aun así no debería acumular tantos colores, ni acentuar tanto las líneas, y quien lo dice es el propio jefe de escuela, de quien leí, hace poco, y no sin pasmo, que el peligro del movimiento realista es que haya quien suponga que el trazo grueso es el trazo exacto. Digo esto en interés del talento de Eça de Queirós, no en el de la doctrina que le es adversa; porque a ésta lo que más importa es que Eça de Queirós escriba libros como *El primo Basilio*. Si así sucediera, el realismo en nuestra lengua será estrangulado en la cuna; y el arte puro, apropiándose de lo que él contuviera de aprovechable (porque lo hay cuando no se despeña en lo excesivo, lo tedioso, lo obsceno y hasta en lo ridículo), el aire puro, digo yo, volverá a beber en aquellas aguas sanas de *El monje de Císter*, de *El arco de santa Ana* y de *Guarini*.

La actual literatura portuguesa es lo suficientemente rica de fuerza y talento para poder afirmar que este resultado será seguro, y que la herencia de Garret se transmitirá intacta a las manos de la generación venidera.

Traducción: Juan Malpartida



PUNTOS DE VISTA



Algunos americanos: comienzos (II)*

Charles Tomlinson

En 1959, junto con otros seis escritores europeos, me fue concedida una beca de viaje con el fin de permitirme visitar Estados Unidos. Aunque conseguí esta beca bajo los auspicios de Henry Rago, de *Poetry*, me enteré de que tanto Williams como Miss Moore habían escrito sendas cartas de recomendación. Al llegar a Nueva York en octubre de 1959 sufrí mi primera decepción: Marianne Moore no concedía visitas. Estaba a punto de salir de viaje, por lo que, según escribió, «no puedo aparentar la cordialidad que siento. Cuando haya regresado, me pondré en contacto con usted para averiguar si sigue en disposición de reservar parte de su tiempo para verme. Espero que no le desalienten el ruido y el alboroto de Nueva York, ni que se halle cansado por el viaje y el esfuerzo que supone dejar el hogar.» No obstante, seguía habiendo oportunidad para una llamada de teléfono, y escuché por vez primera esa voz que Louis Zukofsky me describiría más tarde en estos términos: «Hablaba como una máquina de coser. Uno casi podía contar las sílabas.» Era una descripción poco amable, aunque no inexacta, de una curiosa forma de hablar que combinaba el entrecortamiento con el subrayado de ciertas palabras. Miss Moore regresó casi de inmediato al tema de la falta de atractivo de Nueva York. «Esta ciudad es Sodoma y Gomorra», dijo, añadiendo: «Chicago es peor, aunque tienen un Museo de la Ciencia y la Tecnología fascinante. Pero si uno dice: 'Quiero ir al Museo de la Ciencia', *responden*, 'no hay tiempo'. Aquí es imposible dar un paseo y *no* advertir algo desagradable. Con decirle que para encontrar *belleza* tuve que ir el pasado verano hasta Columbia, y *eso* gracias a que descubrí una fotografía en el *Illustrated London News*».

Miss Moore tenía pensado dejar la ciudad para descansar en Pennsylvania de lo que describió como una «apoplejía aguda». William Carlos Williams, incapacitado por ataques más que agudos, sí podía ser visitado

* *Damos seguidamente la segunda parte de la versión española de 'Beginnings', capítulo inicial de* Some Americans, *de Charles Tomlinson, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1981. La primera parte de este ensayo fue publicada en el número 600 (junio 2000), pp.53-68.*

en Rutherford. Fue Denise Levertov quien me acompañó en esa primera visita. Iríamos después de almorzar, anunció. Era el mejor momento, cuando su mente se mostraba más activa. Denise se mostraba justamente protectora y solícita con Williams. Era preferible que mi mujer y la niña no nos acompañaran, pues se cansaba fácilmente. Le aseguré que la niña era muy dócil, un producto tan europeo como ella misma. Pero Denise se mantuvo en sus trece –sin duda con razón– y en cualquier caso yo bromeaba más que insistía.

Almorzamos en el apartamento de Denise en West 15th Street, tomamos el metro hasta la estación de autobuses de Port Authority, y por vez primera crucé esa llanura pantanosa, *The Meadows*, que separa Nueva York de Rutherford. Los camiones se dedicaban a arrojar su carga en los espacios que los cultivos suburbanos habían dejado libres. El desarrollo industrial había alcanzado la zona sin que pudiera distinguirse ningún centro o dirección. Un toque de urbanidad en la blanca iglesia luterana cuya estructura de madera, escrupulosamente pintada, dominaba uno de los asentamientos. Luego: esparcidos a lo largo y ancho de aquel espacio, gasolineras, moteles, tendidos, carreteras, presagiando tal vez un futuro. De repente, un río con pájaros, una olvidada imagen pastoral al lado de esta acumulación. Las callejas alineadas con árboles y las pulcras casas de madera de Rutherford fueron una sorpresa. Como lo fue la agazapada iglesia construida en una piedra de apariencia duradera.

«¿Dónde está su mujer?», fue lo primero que Williams preguntó, volviéndose hacia mí tras dar un beso enérgico a Denise. «¿Y la niña?» Era uno de sus días buenos. A pesar de su brazo inerte, a pesar de la dificultad ocasional para encontrar ciertas palabras, que la señora Williams le proporcionaba, parecía enérgico como un muchacho, casi radiante en su afán por transmitir en el trato la amistad que había ofrecido por carta. Tanto su charla como la de su mujer se movían entre el pasado y el presente. «Cuando nos instalamos aquí», dijo, «el lugar estaba rodeado de árboles, y ahora en cambio...». «Lo que me gustaría», dijo la señora Williams, «es que hubiera un par de carros de caballos».

Admiré los dos cuadros de motivos vegetales de Charles Demuth. «Hay otra cosa que quiero enseñarle», dijo Williams y, tomándome del brazo, me empujó escalera arriba. Lo que quería mostrarme era su estudio: el escritorio, la máquina de escribir eléctrica, los papeles, los libros. Mientras hablábamos me fijé en un sujetapapeles –me pareció que victoriano– en forma de mano provista de largos dedos que se extendían a partir de un puño de metal; el metal simulaba un encaje con líneas de puntos, círculos y trazos

en zigzag. «En cuarenta años», dijo Williams, «ha sido usted la única persona que se ha fijado en él. Mire, ahora va a cruzar el continente. Pero cuando regrese a Nueva York venga a verme, con su mujer y su hija esta vez, y será suyo. Tiene derechos sobre él». Yo me temía, más bien, que tenía muy pocos derechos sobre él, que mis palabras habían sonado meramente codiciosas.

Denise y yo regresamos caminando por la calle principal de Rutherford en dirección al autobús y pude completar para mis adentros el comentario sobre los árboles del vecindario que Williams había dejado en el aire. Las luces de neón vertían y esparcían sus colores sobre las aceras mojadas, entre edificios cuya desgarbada monotonía se tornaba aun más deslustrada y solitaria en la penumbra humedecida de finales de otoño.

Habían transcurrido tres semanas desde aquel encuentro cuando, una tarde de sábado, nos encontramos en el coche de los Lowell cruzando Boston en busca de un aparcamiento. «Dos cosas de entre muchas», decía Elizabeth Hardwick, la mujer de Lowell, «han provocado las carencias de los últimos quince años: la locura por los coches y el absentismo escolar». «Mirad», dijo Lowell mientras recorríamos la orilla del río Charles iluminado por las farolas, «ésta es más o menos la vista que se despliega desde la ventana de Olive Chancellor en *Los bostonianos*. Sí, James lo había vislumbrado todo con sus «desolados horizontes suburbiales, descortezados y encalvecidos por el rigor de la estación». Cuando luego abrí una copia de *Los bostonianos* lo que me sorprendió de la descripción de esta vista panorámica mencionada por Lowell fue hasta qué punto se parecía a un poema de Williams: «Había algo inexorable en la pobreza de la escena, vergonzante en la mezquindad de los detalles... vallas desportilladas, solares vacíos, montículos de basura, descampados salpicados de tubos de hierro, postes de telégrafos y casetas de madera vista.» Uno tiende a definir a James como un escritor en las antípodas de Williams. No obstante, algo de la poesía urbana que James atrapa con el rabillo del ojo, por así decirlo, contiene a menudo el tipo de detalles a partir de los cuales Williams puede construir un poema entero. Pienso en el capítulo quince de *Retrato de una dama*: la quietud de septiembre en una plazoleta de Londres, dos niños pequeños, balaustradas oxidadas, un imperioso buzón de correos rojo; o, asimismo, en *Los embajadores*, libro séptimo, capítulo segundo: el atardecer sobre París, un aroma de violetas, «un murmullo lejano, un repiqueteo cercano y agudo en el asfalto.» Williams hubiera confeccionado un poema coreográfico con estos detalles, «dibujando... muchas cosas rotas en un baile al darles un ser pleno».

Pensamos a menudo en Williams en el transcurso de un viaje por Estados Unidos que duró cerca de cinco meses. En el curioso laberinto de las circunstancias su nombre se anudó con la para mí antitética figura del poeta y crítico Yvor Winters. El mismo número de *Spectrum* en que 'Translation from Sappho' apareció lado a lado con 'Letter to Dr. Williams' incluía también un artículo de Donald Davie titulado '¿Una alternativa a Pound?' El artículo comenzaba así: «El grupo de poetas de Stanford, creado en torno a la guía de Yvor Winters, me parece tal vez lo más interesante de la escena poética estadounidense. Mientras que otros maestros –tanto británicos como norteamericanos– han tratado de llegar a un acuerdo con el desafío encarnado por la poética de Pound y Eliot diluyéndola, amortiguándola, tomando lo que les interesa y evitando la dura realidad, Winters ha aceptado el desafío ofreciendo una alternativa coherente y deliberada, una teoría poética alternativa basada en una práctica y unos preceptos morales alternativos. Así pues, aunque puede surgir y de hecho surge más talento en otras áreas de la escena poética, es sólo en el ala poundiana (y aquí incluyo más a Charles Tomlinson que a, digamos, Louis Zukofsky) o bien en el otro extremo, en Stanford, donde uno puede esperar que el talento, de aparecer, no haya de recurrir para salvarse a improvisaciones *ad hoc*, huidas imposibles y soluciones de última hora. Es en todo punto beneficioso, por no decir irónico, que esta escuela poética singularmente tradicional y rigurosamente «clásica» se encuentre en Palo Alto, dentro de la órbita bohemia de San Francisco, cuya ingenua dependencia del impulso generoso extiende una sentencia de muerte sobre cualquier germen de poesía».

«Desde el ala poundiana...» ¿Incluía también aquí a Williams? A mi juicio, en aquel entonces, debía hacerlo. En cualquier caso, habiendo leído a Winters y juzgando provocadora la formulación de Davie, parecía absurdo estar como estábamos en California (corría el mes de diciembre de 1959) y no visitar al poeta en Palo Alto. En algún momento entre su artículo de 1957 y nuestra visita, Davie, que a la sazón impartía algunas clases en California, le había mostrado a Winters mi poema sobre John Constable. «Demasiado concreto», había sido el comentario. Pero, después de todo, yo tenía entendido que uno de sus propios poemas ('A View of Pasadena from the Hills') le había inspirado el mismo comentario. Valía la pena correr el riesgo de visitarle.

Los preliminares resultaron más vigorizantes que ominosos. Le expliqué a Winters por teléfono que no deseábamos abusar de su tiempo o irritar a su mujer llegando a la hora del almuerzo. «¿Mi mujer?», respondió Win-

ters. El tono era más práctico que arisco. «Soy perfectamente capaz de prepararles una comida yo mismo». Así pues, comenzando por el almuerzo, pasaríamos el día entero en Palo Alto.

Nunca había conducido por una autopista americana, y en la Inglaterra de 1959 las autopistas no existían aún. Salimos temprano de Berkeley en un coche prestado, decididos a llegar puntuales. La ruta resultó ser más sencilla de lo esperado y las indicaciones de Winters eran la lucidez misma. No es posible hacer tiempo en una autopista y, una vez has salido, aunque temas equivocarte de carretera y extraviarte, también es posible llegar a tu destino con sorprendente rapidez. Esto fue lo que hicimos. Llegamos con una hora de antelación.

Un alto seto escondía el hogar de los Winters, haciéndolo igualmente impenetrable (o eso nos dijimos para nuestros adentros) desde ambos costados. Decidimos pasar la hora sentados bajo su protección. No bien hubimos aparcado, sin embargo, Winters apareció junto a la verja y empezó a caminar a grandes zancadas hacia el coche. Mi mujer, la primera en reponerse, cayó más que salió del coche, disculpándose al hacerlo por llegar tarde. El día había empezado, y desde luego terminaría, desastrosamente.

No obstante, este hombre conocido por su carácter arisco, que según decían podía resistir cualquier intento de conversación con un «sí» tan lacónico como su «no», se apiadó de nosotros o nos tomó cariño. No hablamos mucho de literatura, pero cuando el tema salía sentíamos cierta incomodidad. ¿Williams? Se ha vuelto ilegible. ¿Pound? Un completo bárbaro. La lista de poetas a los que Winters estaba dispuesto a dar su aprobación se reducía, como era de esperar, a los de su propia escuela: Alan Stephens, Edgar Bowers, J. V. Cunningham. Sin embargo, lo sorprendente de la conversación de Winters aquel día era precisamente su falta de esa abstracción raciocinante que él aseguraba admirar en poesía. Su charla era una celebración de lo concreto: las viñas californianas, los árboles californianos y la forma de sus hojas, la topografía local y los cambios que había experimentado el vecindario, los hábitos de los fox-terriers, las migraciones de ciertas aves, qué pájaros visitaban Palo Alto, las distinguidas peculiaridades de la antigua cultura californiana.

Más tarde, en su estudio, mientras se aprestaba a firmar un ejemplar de sus *Collected Poems*, me pasó el último libro de J. V. Cunningham. Lo hojeé unos instantes y entonces vi que Winters me miraba. «Bien, ¿qué piensa de *esto*?». Hice una pausa antes de hablar. ¿De verdad esperaba un veredicto instantáneo? Todo lo que logré decir fue: «Parece... um... más original que *The Helmsman.*» «¿Original?», replicó Winters: «no hay nada

particularmente virtuoso en ser original.» Uno puede imaginarse un tono de voz en el que esta frase sonaría contundente. No obstante, la sentencia me fue ofrecida no con frialdad, sino como un consejo, algo digno de ser meditado. Dudé en someter este regalo al argumento que se merecía, pues después de todo venía acompañado de sus propios poemas. Lo que se fue formando en la mente sin llegar jamás a la lengua fue algo así: «*Existen* ciertas obviedades de tono y fraseo, rimas demasiado suaves y pulidas que sugieren un eco meramente pasivo de formas tradicionales y...». Esta reflexión, no obstante, venía provocada menos por una consideración inmediata de la obra de Cunningham que por una debilidad que a mi juicio echaba a perder los poemas de Winters, a la que habría que añadir cierta extraña ineptitud en la dicción. Aquí teníamos a un poeta, todo rigor y formas cerradas, capaz sin embargo de describir un rifle militar con la frase *with carven stock unbroke* («con grabada caja intacta»), una muestra de arcaísmo tan desmañada como laxo e insípido era el verso (en referencia al mismo rifle) *your bolt is smooth with charm* («la gracia suaviza tu gatillo»).

El día fue un éxito completo. La verdadera dignidad y dimensión del hombre se nos hicieron inequívocamente aparentes, lo mismo que su capacidad para la amistad, que no para la amistosidad. Winters no mostraba ningún deseo de agradar, pero, como en su afán de hacer probar un vino particularmente bueno, se mostraba ansioso por compartir lo que juzgaba mejor. Esta misma vehemencia era aparente cuando ofrecía para la meditación, por decirlo así, su distintiva visión de la vida californiana. Esta visión, además, se hallaba teñida de cierta tristeza elegíaca, como en su poema 'California Oaks', una clara conciencia de que el lugar había cambiado y estaba cambiando hasta resultar irreconocible. Su queja recordaba la de Williams: «Cuando vinimos aquí por primera vez, esto era el campo».

Jamás volví a ver a Winters, si bien con frecuencia he tenido ocasión de pensar en su vínculo con otra parte de América. En el norte de Nuevo México hay un pueblo fantasma llamado Madrid (el acento recae en la primera sílaba). La mina de carbón, la sola *raison d'être* del pueblo, había cerrado hacía mucho en plena Navidad y durante años la aridez extrema del desierto había dejado intactas las decoraciones navideñas, incluyendo una efigie a tamaño real de José acompañando a María, ambos con los rasgos del rostro borrados por el sol, junto al niño Jesucristo sentado en un asno. En un extremo del pueblo se levanta aún la escuela, vacía y cerrada con llave, con muros que se agrietan lentamente. Fue aquí donde Yvor

Winters dio clase, después de pasar tres años postrado en cama con tuberculosis en Santa Fe.

Nuevo México, el sur profundo, Baltimore, Washington y, por fin, hacia abril, de nuevo Nueva York. Miss Moore, supuse, habría regresado a casa. Luego de escribirle desde Washington, recibí esta respuesta: «¿El lunes 25 por la tarde, señor Tomlinson? ¿Hacia las tres y media? Me desalentó pensar que había desperdiciado una oportunidad para encontrarme con usted. Estoy construyendo un tren..., nada muy ceremonioso.» El 23 de abril llegó una segunda nota: «¿Le abrumaría mucho venir a verme el lunes 25 por la mañana hacia las once o las once y cuarto, hablar durante media hora o poco más, y hacia mediodía acompañarme a un pequeño restaurante cercano para almorzar (un lugar de confianza, aunque no precisamente pacífico o espacioso). Discúlpeme de antemano.

De ningún modo deseo perderme un encuentro con usted, habiéndomelas arreglado tan mal como para haber estado incapacitada durante más de un mes, con promesas aplazadas que se han multiplicado y tareas que se me aseguran son perentorias asediándome de manera muy descortés. Creo que la mañana del lunes es el momento más tranquilo de que dispondré en los próximos días, hasta que usted deje Nueva York. Las tardes no son buenas para visitarme... hacia el atardecer me siento croar como una rana y regresan vestigios de la fiebre y la laringitis del pasado mes.

(Me alegra añadir, no obstante, que no soy contagiosa ni represento una amenaza fisiológica)...».

Esa mañana, de hecho, fue su vivacidad y no su laringitis la que demostró ser contagiosa. Fue una vivacidad intermitente que hubo de luchar contra los efectos persistentes de la enfermedad y la creciente debilidad de la edad. Por momentos su rostro parecía plena y ajadamente inerte, como si toda la energía se hubiera desvanecido. Una sonrisa transformaba entonces su fragilidad, incorporándola a la corriente de la vida. No he vuelto a visitar esa parte de Brooklyn desde aquella mañana de abril de 1960, y a menudo me he preguntado si sus fachadas de madera y sus balcones columnados han sobrevivido. El bloque de apartamentos en el número 260 de Cumberland St. tenía un frente de piedra con una puerta maciza y pesada. Miss Moore vivía en el quinto piso, en aposentos agradablemente desordenados. Entre sus cuadros vi tres reproducciones de obras de Blake, los rinocerontes de Durero, una fotografía de Eliot de niño y, debajo, miríadas de animales, entre ellos un leopardo de cerámica, un elefante y un abridor de cartas de madera en forma de cocodrilo, hecho por un paciente mental como parte de su terapia. Con destino a su colec-

ción le di una pequeña tortuga negra tallada en el pueblo de Santa Clara, en Nuevo México.

Por alguna razón –tal vez porque yo había escrito sobre él y ella lo había citado en 'An Octopus'– Ruskin fue el escritor sobre el que más hablamos. «Lo sabía todo, ¿verdad?», dijo. Recordaba haber ido de muchacha con su madre a ver la casa de Ruskin en Coniston: el ojo de su mente retenía aún la memoria de una pluma de pavo real que había pertenecido a Ruskin y una acuarela del Tirol pintada por él. Pensé de inmediato en 'The Steeple-Jack' y el verso *as Dürer changed/ the pine tree of the Tyrol to peacock blue...* («mientras Durero cambiaba/ el pino del Tirol a un azul de pavo real...»), preguntándome si la memoria habría reforzado la escritura de aquellas palabras. «Existe un hermoso retrato de Ruskin», comentó. «Creo que está en las *Memorias* de Millais. La verdad es que Ruskin lo ha dicho todo. Veamos si puedo encontrar ese libro». Aunque en vano, lo buscamos entre otros muchos volúmenes polvorientos mientras ella aireaba sus juicios y prejuicios literarios: «Nunca me gustó Mallarmé... ¿Samuel Beckett? No hay nada que *encontrar* en Beckett... ¿La revista *Time*? Verdaderamente aborrezco la existencia de *Time* desde que me traicionaron revelando mi dirección. Le di mis señas por teléfono al entrevistador, y cuando la entrevista apareció incluyeron también las señas. Desde entonces he sido perseguida por estudiantes que no paran de pedirme información. ¡Y mire usted esta hoja mimeografiada!». Era un poema encabezado con la frase: «Esto es mejor que lo que usted puede hacer, Miss Moore». «Y bien, señor Tomlinson, ¿cómo se encuentra usted después de un viaje tan largo?». La pregunta fue realizada tan de improviso, con tal empeño e intensidad, que me oí a mí mismo replicar, para mi horror y contra mi voluntad, que había tenido problemas dentales. Tal vez mi respuesta no se debiera del todo a su solicitud sino también al hecho de que en ese preciso momento me dolía una muela. «Entonces», replicó, «le daré treinta dólares. Sé cómo son nuestros dentistas». Le aseguré que no había ninguna necesidad, que pronto estaría de vuelta en Inglaterra, donde todo era más barato. «Se lo enviaré de todos modos», respondió; «estoy segura de que no ha sido barato para usted y su esposa cruzar este continente». Para mi alivio, la conversación regresó al ámbito de la poesía. Me explicó con gran detalle cuáles de mis poemas le gustaban, y entre ellos se hallaba el de Ruskin. «Sabe usted hallar una conclusión sin forzarla. Ése ha sido siempre mi problema. Y por esta razón corto sin medida». Ésta parecía una buena oportunidad para mencionar algo que había tenido en mente desde hacía tiempo. «Me sorprendió», le dije, «después

de haber leído durante tanto tiempo 'The Steeple-Jack', ver que el pasaje de las flores no aparece en los *Collected Poems* de 1951». Me miró con rostro casi culpable: «Entonces puede que lo reponga», soltó; «me avergüenzo de mis propias digresiones y probablemente soy demasiado drástica al cortar. Sí, es posible que lo reponga». Cuando al año siguiente apareció el volumen *A Marianne Moore Reader*, 'The Steeple-Jack' fue, como en la edición de 1951 de los *Collected Poems*, el poema inaugural. Esta vez el poema llevaba el subtítulo 'Revisado 1961'. El pasaje de las flores había sido repuesto en una versión más extensa que la que recordaba haber leído en *The Faber Book of Modern Verse*. Miss Moore había insertado cinco líneas más de tema floral, con ciertos ajustes posteriores para encajarlas.

El pequeño restaurante no era, como ella había anunciado, espacioso, pero resultó ser pacífico. La reconocieron al instante, y cómo no reconocerla con su sombrero de ala ancha entre el resto de comensales vestidos sobriamente. Cuando regresamos a su apartamento, recibí como todos sus visitantes de Manhattan una ficha de metro, que extrajo de un jarrón lleno de fichas similares, para pagar el viaje desde la estación de la avenida Lafayette. Al marcharme, me preguntó si había disfrutado de Nueva York. Cuando le repliqué que sí, su rostro se encendió con una sonrisa inesperadamente cercana a la gratitud. «Tenía miedo de que no le gustara; se ha vuelto tan feo. En cuanto a Inglaterra... podría cantar las alabanzas de Inglaterra hasta el día del Juicio Final».

A mediados de semana recibimos una tarjeta en el Van Rensselaer, donde nos hospedábamos: magno nombre para un lugar no tan magno. Decía así:

«El retrato de Ruskin de sir John Millais aparece en *Pre-Raphaelite Brotherhood* (F. Warne) de J. Ernest Pythian; y Ruskin está *solo*, no con otra persona, de pie junto a un torrente y apoyado en un canto rodado; por entonces debe haber tenido veinticinco o treinta años.

(Tenía el libro en la parte superior de una estantería recién comprada.)

La tortuga es una de mis más preciadas mascotas. Creo que le daré el nombre de mi hermano».

Antes de dejar Nueva York, tomé de nuevo el autobús de Rutherford, acompañado esta vez de mi mujer y Justine. Fue poco después de la Semana Santa, y la dócil niña europea jugó con los pollitos que habían decorado el pastel de Pascua; terminaría llevándoselos al otro lado del Atlántico. Williams, a pesar de todas sus dolencias, exudaba una especie de descansada jovialidad. Contó cómo una vez tuvo la impresión de que podía haberse casado con la poeta Mina Loy. La señora Williams, nada impresionada,

por esta información real o ficticia, replicó secamente: «No te hubiera aceptado. No tenías dinero suficiente».

Esa tarde acabé de nuevo en el estudio de Williams. «Bien», dijo, «aquí tiene su sujetapapeles». Y me ofreció la mano de metal victoriana y su elegante puño de encaje. Lo cierto es que no merecía el regalo. Después de cinco meses de viaje lo había olvidado por completo. En mi primera visita había pensado que *él* lo olvidaría. Pero aquí estaba el viejo poeta, doblegado por los achaques, sirviéndose de una memoria más fiel que la mía propia.

Ese fue nuestro último encuentro. Williams me escribió poco después de nuestra llegada a Inglaterra, respondiendo a una primera carta mía:

«La descripción que hace de su arruinado jardín es triste y fascinante, pero con mucho trabajo es recuperable. Su carta llegó justo cuando me hallaba desconsolado por la incapacidad de los basureros para retirar los desechos de nuestro trecho de acera durante la semana de limpieza del pueblo. Al final llegaron justo a tiempo, pero hicieron su trabajo con torpeza. Nos toca a los artistas realizar el trabajo bien hecho... El artista ha de ser un buen artesano, cosa que no parece ser hoy en día ningún fontanero o carpintero. Tal vez somos demasiado impacientes, tal vez siempre ha ocurrido lo mismo.

Me alegra que encontrara algo por lo que dejarse llevar en América, aun si tuvo que recurrir a los indios primitivos de los cañones para encontrarlo: Mesa Verde también me fascinó, aunque yo no vi los bailes como usted».

La carta se cerraba con preguntas sobre el resto de la familia, y concluía: «Los pollitos no se marearon en el mar, ¿verdad?».

Seguimos intercambiándonos cartas. Una suya fechada en 1960 contenía lo que sigue:

«Sé, desde luego, que es invierno, y que se trata de una estación que me es hostil. Encuentro sumamente desagradables los meses que van de diciembre a marzo: la predicción anual de mi suegra el día de Año Nuevo es lo único alentador que escuché al respecto: ¡primero de enero, y ya es primavera!».

Después de un silencio de más de un año recibí (en enero de 1962) una breve nota. Decía tan sólo:

«Querido Charles: He estado enfermo durante más de un año y me ha sido imposible comunicarme con usted. Abrí un ejemplar antiguo de la revista *Poetry* y me encontré casualmente con un poema suyo. Tenía un acento familiar, me trajo a la mente algo sobre lo que habíamos trabajado.

Ese tema me era familiar pero no lo supimos resolver del todo. Siga desarrollándolo pues hay todavía mucho provecho en él.

Espero que pueda sacar algo en claro de todo esto.

Afectuosamente, Bill.»

Jamás descubrí el poema al que se refería. Sobrevivió al invierno, pero murió en marzo del año siguiente, justo cuando sus pensamientos invernales alcanzaban un momento de crisis y los poemas bullían esperanzados. Murió demasiado pronto para que pudiéramos encontrarnos de nuevo. No regresé a Nueva York sino aquel verano, después de una segunda estancia en Nuevo México.

Miss Moore –o Marianne M., como firmara su nota sobre Ruskin– vivió todavía otros nueve años. Yo le había escrito una carta desde Taos en junio de 1963. Por desgracia, a nuestro regreso ella estaría fuera, primero en Connecticut y luego en Maine. Pero respondió con calidez:

«La tortuga de Taos me hace pensar diariamente en usted; y es mi deseo poder conocer algún día a las niñas y a la señora Tomlinson... Dependemos de usted, y le leemos con gran placer en *Poetry*. Aprecio su preocupación acerca de los cambios en mi 'The Steeple-Jack'».

Sin embargo, todavía volveríamos a encontrarnos; dos veces, concretamente. En abril de 1966, invitado por la Academia de Poetas Americanos, emprendí una serie de lecturas poéticas por el estado de Nueva York acompañado de mi mujer. Mis editores organizaron una recepción en los locales de Oxford Press. En casa de George Oppen, donde nos hospedábamos, nos esperaba una carta de Miss Moore en la que nos informaba de su traslado a 35 West 9th Street. No sólo debíamos hacerle una visita, añadía, sino que asistiría a la recepción. Una semana más tarde llegó un segundo mensaje en el que asignaba el domingo uno de mayo para nuestro encuentro. Advertí que la etiqueta que había pegado sobre el antiguo membrete incluía por primera vez su nombre de pila y la inicial familiar: «Marianne C. Moore»; la C era de Craig.

Cuando llegamos a Oxford Press con George y Mary Oppen nadie había aparecido aún, o, al menos, tal fue mi impresión inmediata. Entonces, en el extremo más apartado de la espaciosa sala, sorprendí de repente la figura de Miss Moore sentada en un pequeño recoveco. Al principio pensé que se había quedado ciega, pues tenía ese aire de repliegue ausente que uno ve a veces en los rostros de los ciegos. Luego me di cuenta de que su expresión no era sino una intensificación de esa extraña mirada inerte que yo había advertido seis años antes en nuestro primer encuentro. Seis años que la habían envejecido, convirtiéndola en una anciana más frágil, más enjuta, más desvalida. Lo pasmoso era pensar que había cruzado Manhat-

tan sólo para asistir a la recepción. Tenía sesenta y nueve años, la edad de Williams al morir. Observándola de reojo en el transcurso del acto, a menudo temía que su fragilidad no fuera capaz de resistir el bullicio, y sabía que la visión de tanto alcohol no podía ser de su gusto. «¡Tanta bebida!», diría más tarde en su apartamento ante su taza de té; «creo que ahora hasta la permiten en Bryn Mawr*».

En su apartamento era más ella misma, frágil pero inesperadamente festiva y vivaz en su sencillo vestido blanco punteado de azul. Era evidente que la presencia de su sobrina, Sally Moore, una joven atenta y capaz, la tranquilizaba. Esa tranquilidad significaba que podía airear sus opiniones. Hablaba de lo que, según ella, era la dimensión en poesía. «Y por poesía», añadió, «entiendo *La Vita Nuova* y *La Divina Comedia.* Hoy por hoy, no tenemos nada comparable, como dice Mr. Blackmur». Por alguna razón había cobrado gran antipatía por el crítico inglés A. Alvarez. No estoy seguro de si el desprecio que le inspiraba era mayor o menor que el que le inspiraba Robbe-Grillet. «Mr. Alvarez», dijo, «es una víbora, pero los practicantes de la nueva novela francesa son idiotas, simples idiotas». Aventuré unas pocas palabras diplomáticas en una defensa poco convincente. Ella arrugó la nariz y dijo acremente: «Es usted demasiado indulgente». La causa de sus aversiones era que, a su juicio, lo que aquella gente escribía carecía de decoro. El 'decoro' se había convertido para ella en un grito de guerra, y se pronunciaba sobre el asunto con una energía puritana que contrastaba con las cubiertas tiznadas de los respiraderos de ventilación que salpicaban la vista desde su ventana. «William Carlos Williams a menudo carecía de decoro, sabe usted. Una vez leyó un pasaje poco afortunado de uno de sus poemas aquí en Nueva York. Había dos damas en la audiencia claramente consternadas. Así que luego me acerqué a ellas y les dije: 'No *siempre* es así'».

Añadimos un sapo mexicano –un sapo decoroso tallado en ónix– a su colección de animales, donde tomó su lugar junto a la tortuga de cerámica. Al dejar el apartamento, sorprendí una vez más la fotografía que había llamado mi atención en Cumberland St.: una imagen de Eliot niño en la que el hombre era claramente distinguible y cuyos rasgos poseían un inopinado aire de despreocupación que años de sufrimiento velarían y transformarían.

Cuando la nueva edición de la poesía completa de Marianne Moore apareció en 1967, el libro ostentaba en su pórtico los ejemplares versos de

* *Selecto colegio universitario en el que estudió Marianne Moore* (Nota del traductor).

'Poetry'. De tener veintinueve versos el poema había pasado a tener tres –el primero con diez palabras menos–, aunque la versión original aparecía impresa en las notas finales. Busqué ansiosamente 'The Steeple-Jack'. Los remiendos de hacía seis años habían permanecido, así como la información «Revisado en 1961», pero desde entonces se habían introducido pequeños cambios. Puedo haber sido responsable de las nuevas consideraciones de 1961, pero lamento el añadido de *The climate/ is not right for banyans...* («El clima/ no es bueno para los banianos») en lugar del más directo *There are no banyans...* («No hay banianos...»). Lamento también el afectado *if you see fit* («si lo ve adecuado») después de *snake-skin for the foot* («piel de serpiente para el pie»). No, prefiero el poema tal como lo leí por primera vez en *The Faber Book* cuando, hace treinta años, me di cuenta de que el verso permitía una especie de honestidad que no sería errado o inexacto describir como decoro.

Moore, Williams, Winters y Henry Rago han muerto. Ellos cimentaron un vínculo de afecto con América que nunca anticipé a la hora de escribir los primeros poemas de *The Necklace.* La frase de Wyndham Lewis, «dígale, por supuesto, que se venga a Estados Unidos», ha resonado a menudo en el recuerdo. Mi profesor y amigo Donald Davie tomaría ese camino a mediados de la década de los sesenta, y en ocasiones yo mismo he contemplado esa posibilidad. El tiempo, no obstante, ha eliminado la tentación a la vez que ha multiplicado las razones que la justifican. He visitado Estados Unidos en tres ocasiones desde mi estancia en 1962-1963;* con ella se inaugura una nueva etapa en mis relaciones literarias con el país. Pues en la primavera de 1963, en Albuquerque, hojeando desconsolado una pila de libros que debía reseñar para la revista *University of New Mexico Quarterly*, me topé sin aviso con *The Materials* George Oppen, y la lectura de aquellos poemas disipó las brumas de mi ánimo. Esa misma primavera conocí a Robert Creeley y en verano a Louis Zukofsky y al propio George Oppen. Pero esta fase requiere en sí misma un nuevo capítulo.

Traducción de Jordi Doce

* *Charles Tomlinson escribe estas líneas en 1977. Desde entonces ha visitado con frecuencia el continente americano* (Nota del traductor).

DOS POEMAS

Charles Tomlinson

SOBRE EL PUENTE DE BROOKLYN

¡Mayakovsky
dio con ello!,
«en lugar
de estilo, una austera
disposición de relámpagos.»
El poeta cede
su función declamatoria*
a la guía telefónica:
Helmann
Salinas
Yarmolinsky,
palabras
que se encienden
unas a otras
como un río de fuego
sobre un joyero abierto.
Miss Moore tenía
una criada negra
cuyo padre
era Cherokee.
«No», me dijo.
«No vivo en la ciudad
sino en Brooklyn.
Tenía miedo
de que no le gustara: Brooklyn
se ha vuelto tan feo.»
Me gustó Brooklyn
con sus restos
de casas de madera
y tras las ramas
sus balaustradas y balcones.
Y lo que me gustó
del puente

* *«El poeta cede su función declamatoria...» es una versión levemente travestida de un pasaje famoso de* Crise de vers: *«l'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots...»* (Nota de Charles Tomlinson).

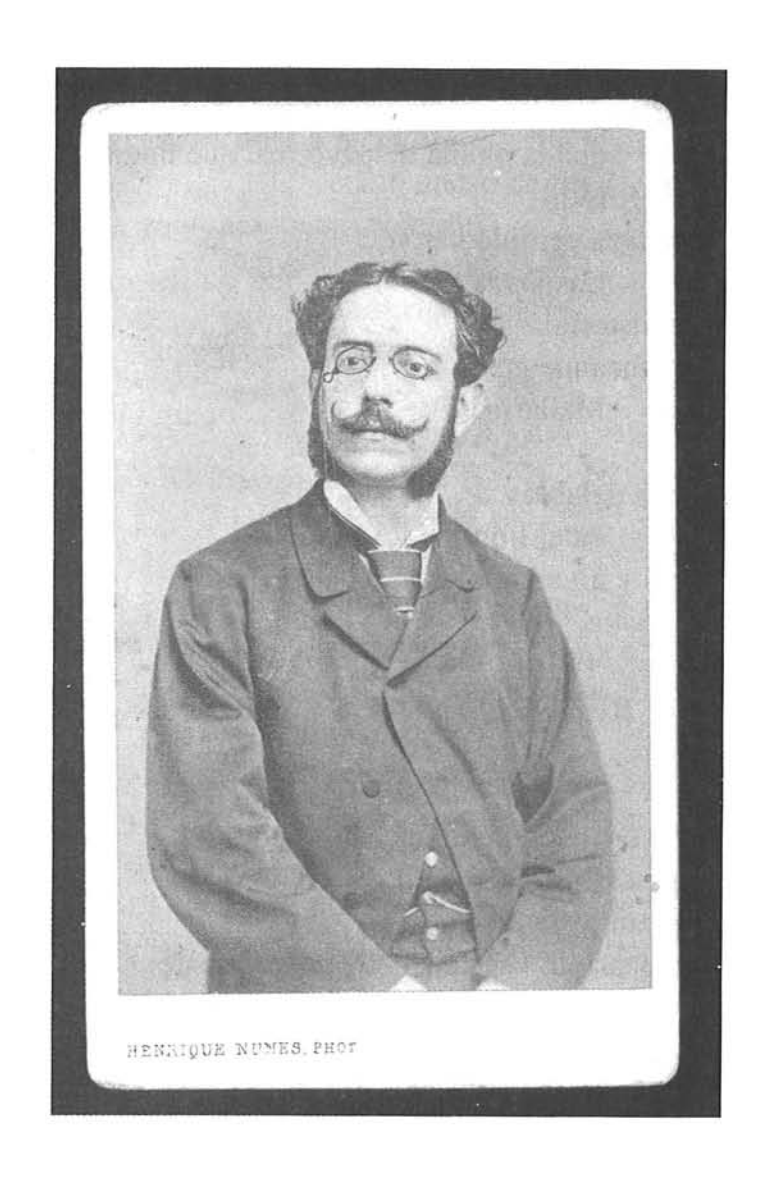
fue la incertidumbre
el modo
en que el acero desnudo
no quedaba desnudo
sino que se vestía
de piedra en los pilares:
como dice la guía
«desde un punto de vista estilístico,
su fallo más evidente.»
Me gustan
tales fallos, el empuje
de la base de piedra
sobre la armadura.
Yo vivo
en un lugar de piedra
si es que aún sigue en pie
cuando regrese.
Adiós
Miss Moore
espero
que la pluma de pavo real que una vez viera
en casa de Ruskin
no haya perdido sus vetas.
Las joyas
tienen su historia:
«Nunca me gustó
Mallarmé»
dijo
y las palabras
en el libro de los nombres
son llamas y no relámpagos.

RECORDANDO A WILLIAMS

«Ojalá pudiéramos hablar hoy»
escribiste: tan sólo
eso: y en otra
ocasión: «Me encontré casualmente
con un poema suyo», pero el rastro
se perdió, olvidaste decir qué fue
lo que

«me trajo a la mente
algo sobre lo que habíamos
trabajado, pero no supimos
resolver». Tu mujer
dijo haber estado de luto
mientras vivías. La vida
es un duro lecho para yacer muriendo.

Versión de Jordi Doce



Ciudad en crisis

Juan José Sebreli

La crisis de las grandes ciudades en la modernidad tardía constituye un fenómeno universal analizado por historiadores, sociólogos y urbanistas, como Philippe Ariès, Marshall Berman y Jane Jacob. Los síntomas detectados por esos autores se observan también en Buenos Aires, pero en nuestra ciudad adquieren, además, características derivadas de su propia evolución histórica, ya que su aparición no es reciente.

Los avatares de toda ciudad están vinculados a los de la sociedad civil y sus clases dominantes. Buenos Aires fue la creación de la burguesía ganadera, durante el auge de la economía agroexportadora, así como de las olas inmigratorias que afluyeron por la misma época. Esa gran ciudad –asombro de viajeros como André Malraux, para el cual era la «capital de un imperio que nunca existió»– había sido construida para el tiempo largo, para un futuro promisorio que no llegó porque se basaba en una ilusión: las condiciones favorables en el mercado mundial no iban a durar siempre.

La fecha de mediados del siglo XX como comienzo de la degradación de la ciudad no es arbitraria. El torbellino de la inestabilidad política y económica, el frenesí de la inflación, el descreimiento en el progreso, no alentaban a continuar la construcción de una ciudad eterna. Los sectores sociales que sucedieron a la oligarquía ilustrada se dedicaron al enriquecimiento rápido y especulativo y a inversiones de corto plazo, vivieron el instante, el tiempo breve, el eterno presente sin arraigo en el pasado ni proyección hacia el porvenir. Esa mentalidad se reflejó en el carácter provisional que fue adquiriendo la ciudad, con construcciones efímeras hechas para ser pronto sustituidas por otras de igual duración y cada vez de peor calidad, como un campamento que se hace y deshace todos los días. El modelo por copiar ya no fue el palacio de París sino el hotel de Las Vegas.

La infraestructura y los servicios públicos se fueron deteriorando sin que nadie se ocupara, desde los primeros apagones en la época peronista hasta el colapso de 1989. La red de subterráneos, que fue la primera en América Latina y una de las primeras siete en el mundo, quedó inconclusa, abandonada durante cuarenta años, con los consiguientes e insolubles problemas de tránsito.

La estética urbana también quedó detenida. Lo rescatable se construyó entre fines del siglo XIX y comienzos del XX: los parques y plazas, la Costanera, la urbanización del Centro, la apertura de avenidas, edificios públicos, instituciones culturales de fama mundial como el Teatro Colón. Fuentes y monumentos valiosos –Bourdelle, Lola Mora, Yrurtia– contrastan con lo feo que apareció después, bustos anodinos que celebraban a próceres de dudoso prestigio, casi siempre militares, cuyos descendientes tuvieron suficiente influencia con los sucesivos ediles.

El estilo arquitectónico de las casas privadas no tuvo mejor suerte. La ciudad de comienzos de siglo era una mezcla ecléctica de todos los estilos clásicos y modernos, pero en esa variedad consistía precisamente el encanto del viejo Buenos Aires. Por supuesto que abundaba el mal gusto, pero del mal gusto al buen gusto hay menos distancia que entre éste y el no gusto, la falta de todo estilo que se impuso hacia fines de los años 40 como consecuencia de una combinación de factores: inflación, ley de alquileres que interrumpió el *boom* de la construcción de las décadas anteriores, ley de propiedad horizontal que la reactivó pero con un criterio exclusivamente especulativo. Buenos Aires se convirtió en una ciudad anónima, masificada, de casas iguales, sin carácter ni identidad, sin que la mayoría de sus habitantes advirtiera esas pérdidas.

El sentimiento de identidad y continuidad personales depende en parte de la memoria y el recuerdo de los lugares en que se ha vivido: éstos deben proporcionar un sentido de pertenencia, lo contrario de lo que Marc Augé llama un no lugar; espacios impersonales de paso, no habitados por nadie. La identidad con la ciudad, el barrio, una casa, es una cualidad especial que permite reconocerlos y diferenciarlo de otros lugares, un clima peculiar creado por la combinación de insignificancias a veces azarosas.

Solía haber en Buenos Aires algún lugar acogedor, atrayente, estimulante y animado –equivalente moderno del ágora de la ciudad antigua o la plaza mayor de la ciudad renacentista–, adonde uno iba a distenderse, a encontrar a alguien conocido o a mirar a los desconocidos, a evadirse un momento de la monotonía del trabajo o de la vida doméstica. Cada día se hace más difícil encontrar esos lugares.

Hace años, la calle Florida era un club al aire libre, un lugar de encuentro; hoy sigue bullente con la gente que trabaja en el Centro, pero ya nadie pasea. Florida es un corredor por donde se anda apresuradamente. Cuando cae la noche queda desolada y aun se vuelve una zona marginal, con *cirujas* hurgando en las bolsas de basura. Otras calles adyacentes han seguido el mismo proceso de deterioro: Lavalle, «lumpenizada»; la bohemia de Via-

monte –con sus cafés literarios y librería–, desaparecida; Corrientes, sin las características que la hicieran mítica.

La destrucción de la ciudad tiene su paradigma en la inaudita transformación de un tramo del río en un pajonal de ratas –eufemísticamente llamado reserva ecológica– y en una laguna de aguas estancadas. Al habitante de una ciudad europea le es fácil seguir frecuentando a lo largo de su vida los mismos sitios, y reconocerse en ellos. En Buenos Aires, esto es imposible; no sólo el barrio de la infancia no existe, sino que los lugares que frecuentábamos hace pocos años ya no son los mismos. Ni siquiera vale la pena acostumbrarse a los lugares nuevos, porque inexorablemente van a desaparecer en poco tiempo; hay que empezar siempre de cero, con una sensación de vacío e inestabilidad.

Las calles han dejado de ser lugares de paseo para transformarse en rutas de circulación de automóviles y de ese modo han perdido la animación que no consiste en el movimiento de máquinas a toda velocidad sino de gente que camina. Contrariamente a lo que se hace en otras partes, en Buenos Aires se sigue alentando la locomoción privada antes que la pública. El auto desplazó a la gente; la playa de estacionamiento, a la vivienda, y la autopista, que aísla, a la calle, que congrega. La contaminación atmosférica, el tránsito caótico, la constante transgresión de las normas y los consiguientes accidentes, una de las principales causas de muerte, no preocupan a las autoridades, pues no toman medidas. Según las estadísticas, Buenos Aires ocupa el segundo lugar en el mundo en accidentes automovilísticos. Es más probable encontrar la muerte atropellado por un coche que por las balas de un delincuente; sin embargo, sólo lo segundo parece alarmar.

El caminante sin rumbo, el *flâneur,* que era el verdadero personaje de la ciudad moderna, ha pasado a ser algo anacrónico. Para el hombre «choferizado», cuya vida transcurre bajando en ascensor desde el departamento hasta la cochera para dirigirse a otra playa de estacionamiento, la calle no existe: sólo la ve de reojo en raudo vuelo y a través de vidrios oscuros. Por otra parte, ya no hay nada atractivo para ver en las calles, invadidas por la fealdad y el desorden de tenduchas llamadas «maxiquioscos». Muy lejos están aquellas vidrieras de *Harrod's* decoradas por Soldi, Basaldúa o Raquel Forner.

Todo desalienta al caminante, el espacio público ha sido ocupado por vendedores ambulantes e instalaciones –puestos de diarios, carteles, macetones, prolongación de los negocios en las veredas– que convierten algunas de éstas en desfiladeros. Ciertos barrios de vanguardia, como Catalinas Norte, constituyen, como lo ha señalado César Pelli, un error urbanístico:

la homogeneidad los convierte en zonas muertas, desiertas fuera de las actividades específicas que se realizan en el interior de sus herméticos edificios.

La animación callejera que añoramos no debe confundirse con la falsa alegría de las luces chillonas y la contaminación sonora. El silencio es un tabú: Buenos Aires es la tercera ciudad más ruidosa del mundo, después de Hong Kong y San Pablo. Vivimos inmersos en un ruido incesante, total: bocinas, escapes de aire, camiones que transmiten propaganda comercial o política, sonidos de radios y televisores, en quioscos, negocios y hasta en las estaciones de subterráneo, lo que obliga a la gente a hablar a gritos y aumenta, de ese modo, la confusión, la sensación agobiante de caos y la consiguiente irritación, agresividad y estrés crónico de los porteños.

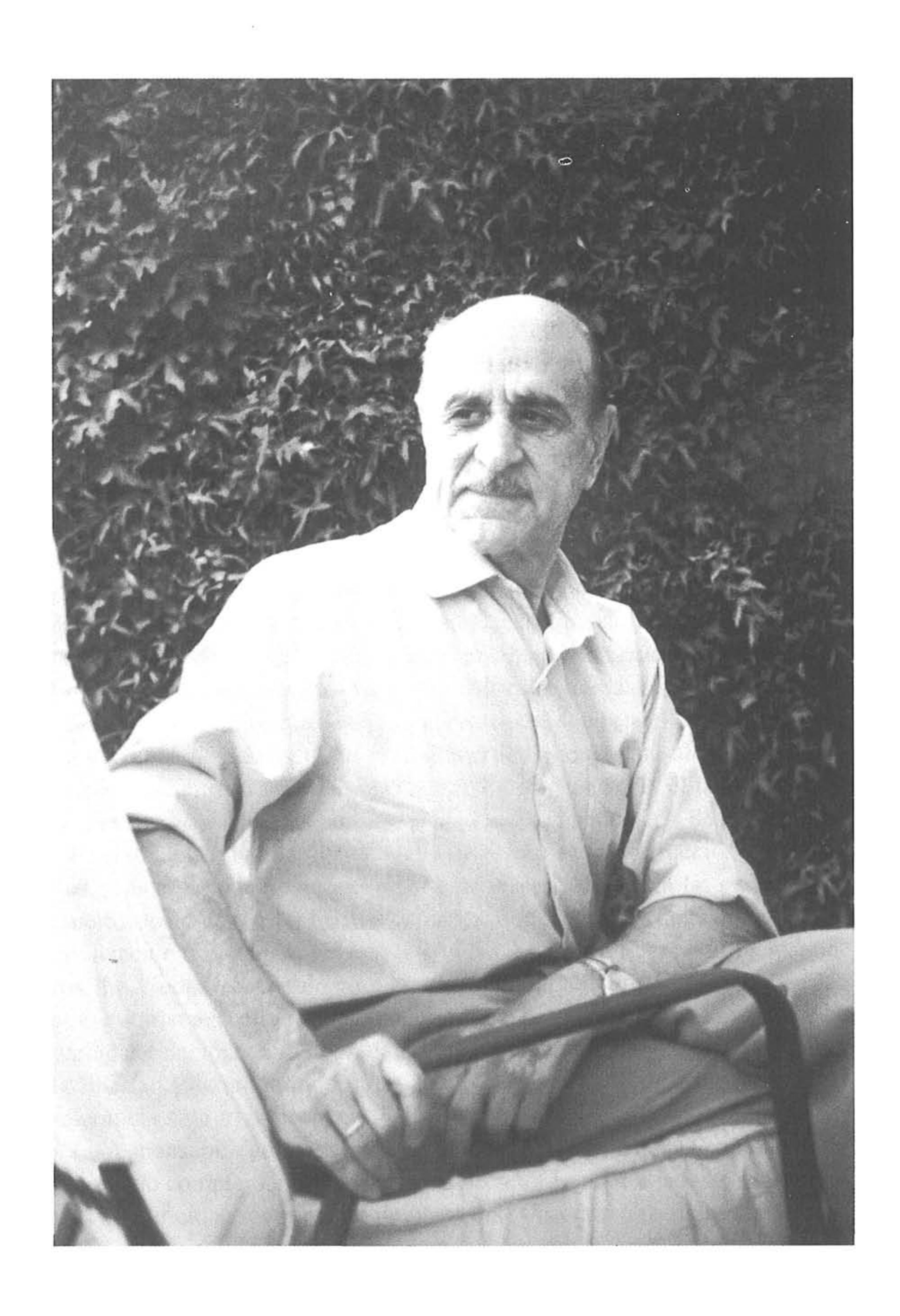
El ruido ha terminado también con otra institución clásica de la sociabilidad urbana; el café. Ariès llegó a hablar de la ciudad moderna como la «civilización del café». Sobreviven locales que llevan ese nombre, pero han perdido el espíritu. Ya son muy pocos los que no tienen televisor y música a altos decibeles, que dificultan la lectura, el diálogo o aun la calma necesaria para la distensión. La variedad de gustos, de estilos de vida, queda anulada por el delirio de unanimidad que impone la pantalla televisiva omnipresente. Fijada, por añadidura, en un solo y único programa: el fútbol.

Hasta en los barrios más tranquilos, las noches son perturbadas por el alboroto: grupos de adolescentes alcoholizados se congregan alrededor de los quioscos abiertos las veinticuatro horas. Paradójicamente, el lugar donde el silencio esta más ausente son los alrededores del cementerio de la Recoleta.

Pero todavía hay una nueva vuelta de tuerca en la destrucción de la ciudad, y es el fenómeno migratorio de las clases altas hacia las casas en las afueras, los *countries* o barrios cerrados, que significan el abandono de la civilización urbana y el retorno a la aldea y su hostilidad para los forasteros. La ciudad ha creado formas de sociabilidad superiores a las de los comunitarismos cerrados, localistas, porque permite múltiples encuentros y variadas relaciones. La degradación de la ciudad hace peligrar, por tanto, la libertad y la autonomía individuales, la pluralidad de costumbres y la tolerancia ante lo diferente.

La responsabilidad de la crisis de la ciudad es compartida, como en todo fenómeno complejo, por una variedad de actores: especuladores inmobiliarios que impiden todo intento de planeamiento urbano mediante la presión y el soborno a funcionarios corruptos, arquitectos y diseñadores que imponen sus gustos volátiles y, en fin, la propia sociedad civil, que, en general, carece de cultura urbana, de memoria y de conciencia de la importancia de la ciudad para la calidad de la vida cotidiana y de la intimidad.

CALLEJERO



Miguel Fisac. Foto de Javier García-G. Mosteiro

Un trozo de aire humanizado. Conversación con Miguel Fisac

Javier García-Gutiérrez Mosteiro

La referencia para llegar a casa de Fisac es la torre esbelta y calada de los Dominicos, la iglesia con que –a finales de los cincuenta– sorprendía e inauguraba un nuevo momento de la arquitectura española. Al llegar a ella se debe abandonar la carretera de Burgos y adentrarse por un camino –no hace mucho aún de tierra– hasta que aparece entre la tupida vegetación, en la puerta de una valla, el rótulo «Miguel Fisac».

Asciendo la curva umbría del sendero. Cortando la silueta de los pinos, en la penúltima luz de la tarde, se va definiendo la blanca horizontalidad de la arquitectura –limpia, moderna, implantada cortés en el paisaje– que allá en el 56 levantara el arquitecto. No he descendido aún del coche cuando Fisac, siempre afable, sale al zaguán a recibirme; ahí está, erguido, en lo alto de los peldaños que se van fundiendo con la piedra y lo verde de la ladera.

Discurre esta conversación en el cuarto de estar de la casa, anchuroso y raramente acogedor en su razón funcional, magnífico, penetrado de la luz difusa de un patio interior que le determina en forma de «L». Frente al amplio ventanal que, sobre las frondas, se abre al horizonte y va acuarelando la caída del día, Fisac habla con rápida inteligencia; sus gestos son también rápidos. Más allá de su voz, vigorosa y certera, se escucha un denso silencio.

–Miguel, tú representas una de las figuras más libres e independientes de la arquitectura española del siglo XX ¿cómo fue tu formación como arquitecto? ¿cabe entenderla como autodidacta?

–Sí, yo he tenido una formación autodidacta. Estudié arquitectura, pero luego me tuve que hacer arquitecto. Y seguí un procedimiento no sé si bueno o malo, pero se me fueron presentando las cosas y las fui resolviendo. Empecé la carrera en el año 33 y cuando salí de la Escuela era un momento, en el 42, en que salimos diez arquitectos.

–Una de las más reducidas promociones...

–La más pequeña que ha habido; y vivimos sólo cuatro: Asís Cabrero, Manolo Bastarreche, Pepe Rebollo y yo. Éramos sólo diez, y hacían falta arquitectos por todas partes; el primer mes todos nos pusimos a trabajar en una cosa o en otra.

–De hecho, ese mismo año hiciste el proyecto de la iglesia del Espíritu Santo.

–Sí, se me presentó la ocasión de hacer un proyecto para transformar en iglesia la sala de conferencias del Instituto-Escuela, que habían hecho poco antes Arniches y Domínguez. Yo no llevaba de la Escuela ninguna idea preconcebida. Por otra parte, estábamos en plena Guerra Mundial y no había información ninguna y lo único que teníamos más a la vista era la arquitectura que estaban haciendo los nazis, que nos parecía horrible; y lo que se hacía en España –yo sabía poco, pero lo suficiente para saber que aquello no era bueno– era un historicismo un poco trasnochado... Total, que no sabía por dónde tirar; tenía un pequeñísimo conocimiento, por alguna revista italiana, de lo que se estaba haciendo en Roma para la Exposición del 42, y allí había grandes arquitectos; en la época de Mussolini había arquitectos muy buenos: Terragni, Moretti y tantos otros. Por otra parte, el Movimiento Moderno no había dado en España resultados que tuvieran cierto interés, no cuajó hasta los años 50.

La realidad es que yo comprendí entonces que existe lo que podríamos llamar una arquitectura eterna, que pasa por épocas de mayor simplificación, estilización... Y me puse a *empollar* la arquitectura del *Quattrocento* y del *Cinquecento*, cosa que me ha servido de mucho. En fin, y gustó el proyecto que hice; y me encargaron también el edificio central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que tuvo éxito de crítica y de público, y pareció moderno. Pero yo me quedé pensando: «Vamos a ver ¿por aquí a dónde se va? Porque ¡por aquí no se va a ninguna parte! Me parece que hemos olvidado demasiado pronto el Movimiento Moderno. Voy a enterarme».

–¿Y cómo te enteraste?

–El procedimiento de enterarme fue el ir a ver determinados edificios de Le Corbusier, de Mies van der Rohe, de Frank Lloyd Wright y estudiarlos. Ya me cogía con casi ocho años de ejercicio profesional muy directo,

con un conocimiento bastante profundo de lo que era construir, y me encontré con las cosas de Le Corbusier, empezando por el edificio del Colegio Suizo de la Ciudad Universitaria de París, que a mí formalmente me gustaba pero que luego analizabas y veías que de racionalista, nada de nada; y cuando iba a buscar qué solución había dado a esto que sabía yo que era difícil, no estaba solucionado.

Por otra parte, Mies van der Rohe había hecho poco y las cosas que había hecho eran con unos materiales que aquí eran impensables (hay que tener en cuenta que en mi proyecto para la iglesia del Espíritu Santo había puesto unas cerchas para cubrir a dos aguas y me encontré con que no tenía hierro para hacerlas; tuve que hacer entonces unas bóvedas vaídas, que quedaron mucho mejor).

Y, a la vista de ello, me dije: si la primera vía no llevaba a ninguna parte pero ésta tampoco... yo no me voy a inventar la arquitectura, ¡...ya está bien! Coincidió entonces que me encargaron el edificio del Centro de Investigaciones Biológicas, en la esquina de Velázquez con Joaquín Costa, y me dieron una bolsa de viaje –¡de 8000 pesetas!– para recorrer Europa viendo animales de experimentación que querían que yo conociera. Estuve en París y en Basilea y en Ginebra y, luego, en Estocolmo, Göteborg, Copenhage, Amsterdam..., viendo cosas y poniéndome en contacto con unos y con otros; y me fui encontrando con una arquitectura que no era muy espectacular, pero que era moderna, y que era muy honrada. Sobre todo me entusiasmó la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg que había hecho Asplund; allí pregunté cosas, y me las contestaron: cómo se resuelve esto y cómo esto otro; pues sí, efectivamente, ¡estaba resuelto!

Eso unido a que, hojeando un libro de Frank Lloyd Wright, vi la afirmación de Lao Tse de que «cuatro paredes y un techo no son arquitectura sino el aire que queda dentro», me vino a resolver el problema de considerar qué es la arquitectura; y de ahí, mi definición: «Un trozo de aire humanizado». Entonces ya me organicé por ese procedimiento, y seguí marchando; pero, claro, yo avanzaba por mi camino y la arquitectura iba por el suyo.

–¿Y de ahí tu distanciamiento de lo que llegarían a ser los iniciales postulados del Movimiento Moderno?

–Yo llegué a formarme una idea acerca de lo que había pasado con el Movimiento Moderno y a generalizarlo con otras cosas, y con arquitecturas de otras épocas.

Una de las cosas que me dieron un poco de horror fue ver que en el Movimiento Moderno estaban fabricando un estilo, pero «fabricándolo»: yo

creía que el estilo tenía que «salir». Entonces decidí estudiar determinados períodos de la arquitectura: la griega, la romana, la gótica, la renancentista; quise entender cómo se habían desarrollado las cosas.

–*¿La dinámica de los estilos?*

–Hay, según Hegel, una idea y una forma; mejor dicho, una idea que tiene que transformarse en forma. Idea y forma –dice– se desarrollan en tres etapas: la primera, en que la idea está clara y la forma no tiene todavía los medios de expresión propia, es la etapa simbólica, que todavía no se ha concebido como estilo; la segunda, el período clásico, cuando se llega al equilibrio entre la idea y la forma; y la tercera, el período *romántico*, de decadencia, en que la idea sigue siendo la misma pero la forma va evolucionando, y llega un momento en que da la impresión de que es más importante lo formal que el sentido de todo aquello.

–*¿Y ello lo aplicas al caso de la pretendida «ahistoricidad» del Movimiento Moderno?*

–Sí, éste es el caso, a mi manera de ver, de lo ocurrido con el Movimiento Moderno; todavía no tenemos perspectiva, pero está claro que Loos, los holandeses, empiezan con una arquitectura, podemos decir, de *Movimiento Moderno*; y las primeras cosas que hace Gropius y las primeras de Le Corbusier. Pero luego –con una guerra en medio– empiezan a hacer una arquitectura formalista que no responde a los postulados que ellos habían propuesto inicialmente.

Lo que a mí me repugnó de los que seguían el Movimiento Moderno fue que lo que decían era falso; que decían una cosa y hacían otra; tenían una estética y tenían, por otra parte, unas teorías, pero no coincidían unas con otras. Buscaron un modo de expresión, y las dos expresiones más claras –una, la de Le Corbusier y la otra, la de Mies van der Rohe–, procedían de un formalismo pictórico: mira, sin cubismo no hubiera habido..., ¡sin Mondrian no hubiera habido el Mies van der Rohe americano!

Y en este momento estamos en el final de lo que podríamos llamar el *gótico florido* del Movimiento Moderno. Me parece perfectamente lógico, históricamente concordante, que ahora se haga el Guggenheim...; estamos, además, socialmente en esa situación: se dice: «¡eso es la vanguardia!»; ¡no!, ¡eso no es la vanguardia!, eso está mirando hacia atrás. Hay algo muy claro para ver que no es un problema estrictamente arquitectónico, sino un problema social, totalmente generalizado. Fíjate que el programa estrella

de los diez o quince últimos años... ¡es el museo!; el museo es el típico programa que mira al pasado. Una sociedad en la que su elemento esencial de avance es el museo es una sociedad que está mirando hacia atrás.

–¿Qué papel jugamos los arquitectos, entonces? ¿cuál vamos a jugar?

–¿Qué tienen que hacer los arquitectos entonces? Ser lo más honrados posible en esa realidad que se tiene que pasar, que va a ser espantosa. Hemos estropeado el mundo, lo hemos destrozado, mira por dónde quieras: la ecología...; y eso se tiene que pagar, es una ley universal que tiene que restaurarse. Lo que tiene que venir es una restauración de la vida natural... si se puede, porque quizá sea ya irreversible.

–Miguel, tú has sido un gran innovador de formas arquitectónicas, a partir sobre todo de las posibilidades del hormigón. ¿Qué valor otorgas al binomio «forma-construcción» en arquitectura?

–Los dos movimientos que yo conozco de una manera más clara, la arquitectura griega y la gótica, responden a una necesidad en parte técnica y en parte social; estoy convencido de que los constructores del gótico no se enteraron de que estaban haciendo el estilo gótico: hacían lo que tenían que hacer en aquel momento, con un elemento inconsciente grande, sin intención de crear un «estilo».

Los arquitectos renacentistas sí buscaban el estilo, eran ya... eruditos, iban a otra cosa: un formalismo; empezó Alberti con poner en una casa medieval una fachada con columnas o con pilastras... Ellos sí tenían conciencia de que querían hacer un estilo, pero los griegos y los góticos, no. Un estilo verdadero no se hace así: un estilo verdadero se hace cuando se siente sin enterarse uno; luego, ya vendrán los historiadores...

–¿Qué fuerza tiene la construcción en todo esto?

–La construcción juega mucho en todo esto, muchísimo. Con la arquitectura ocurre como en todas las cosas: hay una parte de espíritu, que no se ve, y hay una parte material, que se ve. Existe el riesgo –que corrieron la arquitectura romana y la arquitectura renacentista– de quedarse en el formalismo; si quieres crear un espacio tienes que utilizar unos elementos para acotarlo y definirlo en sus características acústicas, de iluminación, etc.; pero, claro, eso lo tienes que hacer con *algo* y esa materia es la que tiene que ver con las técnicas de cada momento; esos elementos materiales sí se

ven, y lo que debes hacer –en parte conscientemente y en parte inconscientemente– es procurar que sean bellos, que sean agradables, que no te confundan, que te produzcan paz y alegría...; en fin una serie de factores... pero muy, muy inconscientes, como todo arte: expresión de sentimientos que los demás pueden captar: eso es un artista; ...eso está un poco por añadidura.

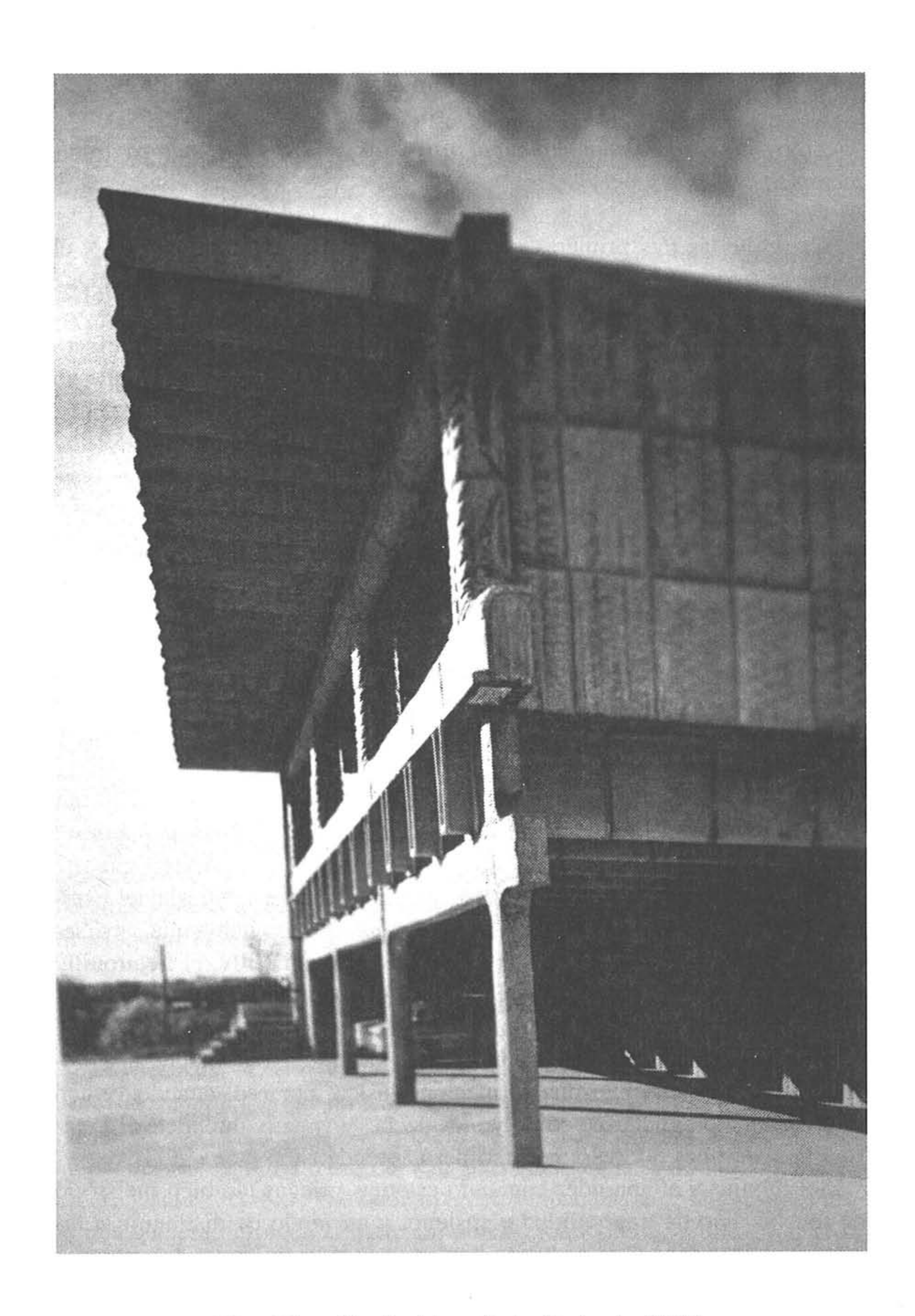
–¿Cómo entiendes, entonces, el proceso creador en el arquitecto?

–Cuando te dan un programa y lo estudias, y ves el sitio en que lo tienes que emplazar, y los medios técnicos y económicos que tienes para poderlo desarrollar... ya tienes los elementos necesarios, ya lo *ves*, ya puedes hacer un croquis. Pero luego, cuando, en el proceso de cómo hacer aquello, encuentras unas posibilidades que técnicamente se pueden hacer y que, además, te pueden dar unas formas lo más bellas posibles, entonces empieza a resolverse la composición de la arquitectura; ...pero hay que empezar por el principio.

Yo, cuando me pongo a hacer un proyecto, lo primero que hago es dejar la mente en blanco, sin hacer caso a las cosas que he hecho anteriormente o a esas cosas que he visto y que me gustan... Lo que me han encargado –me digo– es esto y esto y esto, y esto exige unos enlaces y unas correspondencias: un organigrama; como consecuencia de ello aparecerán unos volúmenes y el aspecto que deben tener por razones de acondicionamiento, de luz... y luego, el cómo lo vas a construir, qué medios tienes para realizarlo.

–Entre las variables de partida del proyecto concedes especial valor al lugar en que la arquitectura ha de implantarse...

–Mira, una de las cosas que me hizo romper más violentamente con el Movimiento Moderno fue que me di cuenta de que al Movimiento Moderno le tenía completamente sin cuidado dónde levantaba sus obras: ¡plantaba sus cosas y se acabó!. Con todos los respetos para Mies van der Rohe: le encargan una oficina en Santiago de Cuba y un museo de arte contemporáneo en Berlín y... en ambos sitios hace la misma solución de las ocho columnas con la placa. ¡Oiga usted!: en alguna de ellas podrá sentar aquello como un tiro; da la casualidad de que sienta como un tiro en los dos sitios (porque, aunque desde un punto de vista abstracto pueda resultar esa ordenación todo lo bella que quieras, enfrente de la Filarmonía de Berlín hacer aquello...).



Miguel Fisac: Estudio del arquitecto. Alcobendas (1971)

La arquitectura, como los árboles, está en un paisaje. Yo no puedo decir: «ahora planto aquí un cocotero». Para mí eso fue una cosa definitiva.

–Y ¿en qué medida contemplas, al proyectar, el poso de la cultura arquitectónica?

–Creo que las tres primeras condiciones son: el programa, el sitio y el cómo se construye; con ello tienes ya elementos para proyectar. ¿Qué queda luego? Queda una cierta sensibilidad...

Yo me acostumbré a ver edificios y analizarlos; y reparaba en el efecto que me hacían, con objeto de estudiar por qué me gustaban o por qué no me gustaban, pero como consecuencia. Hay una manera, una cierta sensibilidad que buscas..., con la que ya tienes que procurar hacer aquello: ¡no una cosa que te sacas de la manga!; porque si te la sacas de la manga también te las puedes sacar de una revista, o de otra cosa... De mi arquitectura se puede decir de todo menos que esté copiada de aquí o de allá, ni de las cosas mías siquiera.

Para mí es muy divertido el proyectar. ¿Por qué? Pues porque no me planteo el querer hacer algo erudito; no creo que la erudición sea buena. Yo creo que, en parte, la erudición más bien estorba al arquitecto que se va a dedicar a hacer arquitectura; ahora los chicos en la Escuela, como tienen una información tan tremenda, tienen el peligro de coger las revistas y hacerse un lío tremendo.

–¿Crees, más bien, en la asimilación pausada de la lección de la historia?

–Sí, como decía antes, cuando quise lanzarme a hacer la iglesia del Espíritu Santo decidí que el *Quattrocento* y el *Cinquecento* había que sabérselo. Me encontré con un libro extraordinario: el Letarouilly; el Letarouilly me lo sabía yo de memoria. Y luego, claro, cuando dije «esto se ha acabado y tiro por otro lado», pues lo llevaba dentro. Y hay ciertas cosas que hago, en las que no caigo en la tentación de hacer una tontería de esas, precisamente, porque tengo una formación clásica; por eso, cuando venían estudiantes a preguntarme cómo yo les decía: «Primero apréndete el Letarouilly, y después olvídalo; pero primero apréndetelo».

Y el dibujar y el aprender copiando estatuas griegas también me sirvió de mucho. Eso da tranquilidad y sosiego, y un modo de distinguir si las cosas te hacen bien o no te hacen bien; y, a la hora de proyectar, una vez que está ya hecho el *monstruo* primero de la construcción en toda su sequedad, empiezas a ver cómo. Yo por eso digo siempre que la solución

número 14 es mejor que la 13, porque empiezas a hacer monos y monos y monos, y te sale luego uno que...

–En cualquier caso, se nota –en tu forma de hablar también– tu especial fruición por la arquitectura.

–Sí, yo lo que sí tengo es un entusiasmo por la arquitectura tremendo; no sé por qué, porque de niño no tuve ninguna relación familiar, ni de ninguna clase, con la arquitectura.

–Desde luego, no se puede decir que no se haya probado tu vocación ¿cómo surgió esa vocación tan decidida?

–A los trece años dije que yo tenía que ser arquitecto, aunque no había visto a un arquitecto. El único arquitecto que conocía era un señor que era el Jefe de Bomberos de Madrid; y ese señor, cuando se enteró de que yo iba a estudiar arquitectura, le dijo a mi padre que no hiciera esa carrera tan difícil, y mi padre, efectivamente, intentó convencerme de que lo bueno era hacerme farmacéutico y seguir con la farmacia muy acreditada que tenía, pero a mí no me interesaba.

–Aunque también te gustaba la biología, tengo entendido.

– Sí, sí, yo era un aficionado grandísimo –y sigo siéndolo– a la zoología y a la biología en general; no es que me repugnara en nada lo de la farmacia pero tuve esta vocación tremenda de arquitecto. Y he estado siempre dándole vueltas al tema de la arquitectura, ver cosas y pensar sobre ellas. Sí, creo que he probado mi vocación de arquitecto.

–Miguel, no sabría terminar esta conversación sin referirme a la reciente demolición del célebre edificio de laboratorios que hiciste en la carretera de Aragón, la «Pagoda», esa forma «moderna» y tan popular en Madrid; demolición que ha tenido una enorme resonancia.

–Sí, desde luego, ha tenido mucha más resonancia de lo que podríamos creer; hasta he recibido una cinta magnetofónica, bastante larga, de un programa que emitieron en la parte cultural de Radio París.

Todo empezó porque en el Ayuntamiento dijeron que sí, que se podía demoler el edificio, porque, si no, los metros cúbicos que se querían edificar... ; y ahí debe de ser en lo que se han basado –que tenían muchas ganas

de basarse– para tirarlo. Ahora bien, no se figuraron que fuera a ser una cosa tan llamativa y de tanta repercusión.

¡Hombre! no creo que fuera un edificio como para tirarlo, las cosas como son, pero aparte de eso, en fin, ¡una vanidad menos!

Antes de despedirme, Fisac quiere enseñarme los cuadros que últimamente está haciendo, en los que mezcla con fuerte textura la pintura con la tierra; me explica dónde busca esa tierra, su color, cómo a veces se detiene en el camino y coge y guarda un terruño. Ya en el zaguán, con el frío de la noche en la cara, cuando nos hemos despedido, me detiene por el brazo y pregunta: «¿A que no sabes que planta es ésa?», señalando las sombras oscuras que, trepando peldaños, penetran en el zaguán; impaciente a mi respuesta, se adelanta con énfasis: «¡... ah, el acanto! Crece tan bien, es tan hermoso. Se comprende que los griegos...».

Carta de Argentina
Bares y restaurantes

Jorge Andrade

En estos tiempos de crisis de la Argentina florecen en Buenos Aires bares y restaurantes. Como en una primavera gastronómica se abren aquí y allá, por las calles de los barrios céntricos pero también de los más distantes, casas de comidas que a veces son flor de un día y otras, más afortunadas, perduran.

No me refiero a locales de lujo, que también los hay y muchos, y que corren los riesgos normales de un negocio dirigido al segmento estable e incluso en crecimiento de los ricos. Hablo de establecimientos pensados para las clases populares y para los remanentes de la clase media. Supongo que es una actividad que en muchos casos eligen residualmente los que, contando con el magro capital de una indemnización por despido, han abandonado toda esperanza de tener un puesto en la débil estructura productiva del país y optan por una actividad de servicios. En ocasiones se trata de la apoyatura para actividades vocacionales que languidecen por falta de apoyo, como ocurre con el teatro que, cuando intenta ser de calidad, difícilmente obtiene la financiación de un promotor privado, quedando a expensas de las salas oficiales que se ven superadas por la demanda de los numerosos elencos teatrales. En estos días cené en un restaurante recién inaugurado en el barrio de Monserrat que ofrece buena calidad a precios módicos. Está atendido por actores y actrices que a su vez regentan una sala en el subsuelo del comedor, y que completan los ingresos para pagar sus actividades dramáticas, o al menos lo intentan, ofreciendo clases de interpretación.

No es el único caso de estas características, pero por supuesto son más los que simplemente ponen en la hostelería la esperanza de una salida económica autónoma. Está lleno de locales donde, deflación mediante, se puede comer con el sistema de tenedor libre, gaseosa incluida, por cuatro o cinco pesos, o dólares, con la expectativa bien fundada de salir de ellos sin daños considerables. Quiere decir que, en general, se puede hablar de una oferta más o menos honesta. Además de estos modestos establecimientos, dirigidos sobre todo a la restauración de los miles de ciudadanos que pasan

doce o catorce horas en la calle en sus actividades laborales, hay una franja superior, pensada más como parte de las actividades de ocio de la empobrecida clase media que todavía tiene acceso a aquéllas. Estos comedores dan una buena comida con vino y postre incluido, en mesas con mantel y servilletas de tela, aunque no sean de algodón puro, por diez a quince pesos per cápita, cifra por demás moderada en la ciudad de Buenos Aires, hoy día una de las capitales más caras del mundo.

Pero la que sobre todo florece es la vieja institución de Buenos Aires, el bar, más propiamente el «café» en los términos tanguísticos que todavía hoy, pese al aluvión «cultural» proveniente de los Estados Unidos, sobreviven en el habla popular de la ciudad.

Los cafés nacen y mueren, pero sobre todo perduran. Han muerto cafés tradicionales, como el *De los Angelitos* en la calle Rivadavia, «la más larga del mundo», hecho famoso por un tango, pero sobre todo por los parroquianos asiduos de la noche mítica de la ciudad del Plata. Queda el *Tortoni,* en la Avenida de Mayo, calle que fue escenario de la rivalidad entre republicanos y nacionales durante la guerra civil española. Ha sido revitalizado gracias a la visión comercial de sus dueños, que lo convirtieron en un centro de la cultura popular y tanguera de la ciudad, y que visitan nativos y turistas. En la misma Avenida, con salida también por la calle Rivadavia, sobrevive, aparentemente con buen estado de salud, el café *Los treinta y seis billares.* En las salas traseras y en el subsuelo se sigue practicando el juego sutil de las tres bandas, y menudean las mesas de ajedrez, de damas, dominó y dados, pobladas a toda hora por la raza de los desocupados, o de los ocupados a horas no tradicionales, que destinan su tiempo libre a algunos de esos juegos que a veces no son una actividad marginal sino el objetivo de sus vidas. En el amplio salón con grandes ventanales que dan a la Avenida de Mayo, a toda hora hay mesas concurridas por viejos inmigrantes españoles que conservan el hábito de la tertulia, aunque reducida de decibeles en relación con las de España; por solitarios que hacen un alto en el camino y se detienen a dejar volar la mente en ese remanso de calma con un café y tal vez una media luna, el *croissant* de marca nacional, y por amigos que hablan en voz baja. Entra el lustrador de botas ambulante a ofrecer sus servicios, entran las palomas en primavera por puertas y ventanas para picotear las migas.

Hay bares que cambiaron de decoración para adaptarse al gusto vigente. Algunos llevan nombres de ríos ibéricos. Pertenecen, presumiblemente, a viejos «gallegos» inmigrantes que lograron salir de la pobreza gracias al gremio gastronómico y a veces volvieron como indianos a su tierra natal. Estos bares, no importa que se llamen *Río Ebro* o *Río Duero* o que, en cam-

bio, adopten otros nombres europeos o americanos del Norte supuestamente más prestigiosos, tienen todos grandes salas coloridas con sus mesas enfocadas por ojos gigantes donde gesticulan monigotes mudos, mientras un hilo musical llena la atmósfera de una música edulcorada y de fácil digestión.

Felizmente sobrevive también la institución del café del barrio, refugio de sabihondos y suicidas que abren su alma al amigo como otros lo hacen al confesor o al psicólogo.

Cuando recalo en los cafés paro la oreja profesional de cronista del día a día de mi ciudad, a contragusto de mi subconsciente educado en la discreción por un padre socialista, de los de antes, y presto atención a los diálogos.

Diálogos de los cafés de Buenos Aries que sostienen hombres y mujeres que se confidencian. En el *Plaza Dorrego,* frente al mercado de las pulgas del barrio de San Telmo, eran las siete de la tarde –la hora imprecisa de la transición, la *rush hour* de Buenos Aires en los tiempos en que la gente vivía de un solo trabajo y que usaban los amantes para sus encuentros clandestinos– cuando escuché la conversación de una pareja que estaba a mis espaldas. Más bien habría que decir el monólogo de un hombre doliente apenas respondido por los monosílabos de la mujer. Era un lamento de amor punteado por una frase que a modo de estribillo repetía él como una letanía: «¿Vos sabés cuánto hace que no me decía que me amás?» Me levanté al mismo tiempo que ellos y pude observarlos. Él tendría cuarenta y cinco años, ella rondaría los treinta. El hombre vestía pulcramente un traje y una corbata fuera de moda. Se caló un sombrero de ala ancha, como los que usaba mi padre en los cuarenta. Hoy, en que el sombrero es un complemento divertido para asistentes a fiestas frívolas, lucía anacrónico en el atuendo del hombre, que tal vez lo usaba para cubrir su amplia calva. Se despidieron en la acera, una despedida que tal vez los acercaba al final. Él subió a un auto antiguo para continuar sus correrías de agente libre de comercio, supuse. Llegaría tarde a su casa, la mujer lo esperaría con la cena recalentándose en el fuego, iría hasta el dormitorio de sus hijos ya dormidos para darle el beso de las buenas noches.

Los hombres se confidencian en los cafés de Buenos Aires. Dos hombres hablando a media voz. A veces salta una palabra que logro reconocer: «abandono», «traición», «desesperanza». Hace unas pocas mañanas, en el bar *Van Gogh* del centro de la ciudad, café de estudiantes, un hombre de cincuenta años confiaba a su amigo sus fracasos amorosos. No obstante sus sufrimientos se veía por su expresión que anhelaba volver a amar, necesitaba amar. Un ciudadano español medio instalado como espectador repentino de esta escena no dudaría en calificar de blandengues a esos hombres

que se murmuran confidencias. No puedo imaginar una escena semejante en un bar español, porque las confesiones sentimentales no se hacen a voces y dando puñetazos sobre la mesa de mus; el lamento del corazón se emite en un susurro.

Mi país ha perdido muchas cosas, también esta decadente ciudad de Buenos Aires, pero el quebranto del tango sigue oprimiendo como siempre el alma de los porteños.



Carta de Colombia
Marta Senn. El poder de la música

Juan Gustavo Cobo Borda

> «Escribir una autobiografía es, en el mejor de los casos, una tarea ingrata. Es un tipo de periodismo en el cual el reportaje, en vez del informe del testigo presencial del suceso, es sólo la memoria de la última vez que se recordó. Borges ilustra tal situación explicando el intento de su padre de demostrarle la incertidumbre de la memoria: pone una moneda en la mesa y la llama imagen. Pone una moneda sobre la primera y la llama primer recuerdo de la imagen. La siguiente moneda es el recuerdo de aquel recuerdo, y así sucesivamente. Como esta situación es axiomática, se deduce que escribir una autobiografía no es el tipo de trabajo con que se supone que disfrutan la mayoría de los escritores. Y es evidente que contar lo que ocurrió no constituye forzosamente un buen relato. En mi relato, por ejemplo, no hay victorias espectaculares porque no hubo lucha. Yo aguanté y esperé. Creo que es lo que ha de hacer la mayoría de la gente; son realmente raras las ocasiones en las que existe la posibilidad de hacer más».

Paul Bowles, el compositor y novelista norteamericano, concluye así sus secas y fascinantes *Memorias de un nómada*. El libro de Martha Senn no es una autobiografía, en sentido convencional, pero al terminarlo hemos aprendido algo más sobre ella, sobre nosotros mismos, y sobre el poder de la música. Nos lleva a amarla aun más gracias al intenso vigor de su experiencia personal. Se entregó a ella y dejó atrás una seguramente más cómoda y estéril carrera de abogada y se negó a naufragar en las letales aguas apacibles de la vida cotidiana. Trató de ser una artista, y lo logró. Volvió fructífera su soledad.

Fue el demonio de su vocación artística quien la picó con su llama insaciable y la llevó a recorrer el mundo en pos de ese hálito con que su padre la había envenenado desde niña. Una ópera de Mozart, por ejemplo.

Este suizo-alemán que tocaba la cítara y se decidió a recorrer el mundo, en la postguerra, con cincuenta francos en el bolsillo. Lo hizo hablando seis idiomas y luego del Ecuador terminó por recalar en el *Hotel Granada* de Bogotá donde encontraría el amor. Esos tres danzantes de entonces dieron varios frutos.

Este libro tiene entonces un primer valor: como una mujer separada y con dos hijos pequeños se va a Nueva York y decide, inerme y a la vez inquebrantable, forjarse a sí misma. Volver terca y perdurable su vocación.

Siempre que un adolescente, mujer u hombre, insinúa tener una vocación artística, los padres, renegando de sus propios sueños de juventud, le sugieren estudiar algo que les permita vivir y luego si, como complemento o distracción, escribir, pintar, cantar, bailar, filmar o divagar. Con ello no sólo arruinan su vida sino le impiden comprobar, en la soledad del desafío, si efectivamente tenía la fuerza necesaria para convertirse en artista y arrasar así con tantas restricciones como las que nuestro medio coloca como obstáculos para impedir semejante destino.

Por ello la cadena feliz de evocaciones que este libro rescata no debe hacernos olvidar los llantos, fracasos y rechazos con que un propósito se fatiga, se desalienta en esperas o se ve postergado en sus razonables expectativas o en sus desaforadas ilusiones. Pero la aparición providencial de un conductor en una carretera despoblada es quizás la consecuencia natural de quien se había preparado con tesón para ganar ese concurso y varios más. Para cantar con Kraus en Barcelona o Plácido Domingo en Tokyo. Para volver la ficción realidad y la realidad ficción. Así Martha Senn canta y cuenta casi todo– y algo más. Este libro debería volverse entonces obligatorio libro de texto para llevar a la práctica esa educación creativa que tanta falta hace en Colombia.

Es sólo un caso, si se quiere, sólo un único caso de una mujer que ama la música y da testimonio de ello en estas memorias, pero es un caso ejemplar, en un país de corta tradición musical y muy poco dado a reconocer las virtudes de «aguante y espera», que señalaba Bowles.

La noche del estreno, la entrevista en la prensa, las flores o los telegramas de felicitación, no deben tampoco cegarnos y hacernos olvidar la otra virtud de este libro: cómo la artista, una vez logra afianzarse en su carrera, debe recrearse a sí misma cada día. Ahondar no sólo su arte sino su alma en el entorno del mundo. Por ello viajamos por estas páginas a través de los proverbiales escenarios de la música y también por las mentes, apetitos, mezquindades, grandezas y manías que caracterizan al ser humano.

El portero de la Scala de Milán que busca seducir a la aspirante que entraría por la puerta grande, sin apoyarse en sus buenos oficios, o la fascinante franja de misterio que hace de toda existencia algo más que una línea recta en pos de su objetivo. Tal el caso del poema de Leopardi y su resonancia ancestral.

Quizás por ello mismo Martha Senn se ha abierto a otras suscitaciones, desde las canciones de cabaret berlinés de Kurt Weil hasta la musicalización de los poetas colombianos sin olvidar infundirles conciencia ecológica a los niños con su «Cajita de música», donde el irrevocable poder de la creación ejerce su imperio desde la infancia. Encarnando, como debe ser, en heroínas y malos. Tal también el motivo por el cual ha recorrido las zonas en conflicto de Colombia para lograr la sorprendente aleación entre el *Ave María* de Schubert y la letra del argentino León Gieco que proclama, una vez más:

«Solo le pido a Dios/ que la guerra no me sea indiferente/ es un monstruo grande y pisa fuerte/ toda la pobre inocencia de la gente./ Sólo le pido a Dios/ que el dolor no me sea indiferente/que la reseca muerte/ no me encuentre vacía y sola/ sin haber hecho lo suficiente».

No se ha quedado vacía y sola sino que ha luchado con denuedo. Al crecer en la batalla interminable contra los lobos de piel de oveja que dicen defender la cultura y sólo la usan para sus pequeños intereses parroquiales, contra los funcionarios diplomáticos que obsesionados por el escalafón de su carrera han eludido milagrosamente cualquier contacto con el arte, o contra los aduaneros de todo el mundo que ladran ante cualquier pasaporte colombiano. Este es también un libro de combate para defender lo que ama y denunciar a los hipócritas que nunca hacen nada y luego aplauden. Pero no se queda en ello pues también sabe de la dulce dignidad con que el poder consolador de la música no apacigua sino intensifica la percepción de quienes al ver cómo todo se les niega no encuentran en ella compensación sino energía y fuerza para mirar de frente a la muerte y resistir erguidos. Como lo dijo George Steiner en *Presencias reales:* «Creo que la modulación de la música resulta esencial en nuestra aprehensión y sufrimiento de la muerte. Sin las verdades de la música, ¿cuál sería nuestro déficit de espíritu al caer el día?»

De María Callas a Bárbara Hendricks, pasando por las divas que Proust volvió a inmortalizar en su novela, el mundo de las cantantes líricas tiene hoy, como ayer, una aureola de leyenda. De magia e irrealidad, que alude a un pasado mítico, de dramáticas pasiones, acordes quizás con las heroínas que representan, trémulas y desgarradas. Algo de todo ello también se asoma aquí, donde Hegel es vencido por los elixires del amor, o el ruiseñor encantado nos arrastra fuera del lecho, presos del embeleso de su canto. Esos toques de experiencia certifican la verdad de este libro.

Martha Senn combina así la intensidad de una ménade poseída por las furias de la música con la equilibrada armonía interior de quien ya ha hecho

suya la lira de Orfeo y la comparte con quienes merecen ese don. Veinte años de entrega profesional a la música han vuelto ese volcán interno un cauce armónico que ahora, en estas reminiscencias, nos confirma la intensa precisión con que una vez femenina, sensible y exacta, vuelve a edificar ante nosotros su vida con tanta pasión como indudable humor. Este libro es también un valiente acto de coraje expresivo.

Reynaldo Hahn, el venezolano francés que fuera amante de Marcel Proust y terminara sus días dirigiendo la Ópera de París dictó entre 1913 y 1914 unas valiosas conferencias que luego publicaría en libro con el título *Del canto*. Dijo allí: «La melodía representa en el canto el elemento sobrenatural que da a la palabra ese algo más de intensidad, de fuerza, de delicadeza, de poesía, de encanto o de misterio, por medios que escapan, al menos en parte, al análisis, y a cuyos encantos nos rendimos sin que podamos explicarlo. La palabra, en cambio, cargada de sentimiento y de pensamiento, comunica a la melodía una significación, tiene una acción directa y precisa sobre el espíritu y el corazón. Si entre la palabra y la melodía hubiese una que tuviera que dominar, no se discute que sería la palabra».

El legendario debate entre la melodía y la palabra, bien puede replantearse ante el texto de Hahn, vertido al español por Valentina Marulanda. Pero estas memorias musicales, estas notas sin aparente pentagrama, logran fundir las dos, palabras y melodía, para dibujarnos el perfil de una artista íntegra. Para llevarnos, como diría el poeta Ruben Darío, a ese reino encantado donde impera el Hada Armonía.

Las memorias de Martha Senn: *Notas sin pentagrama* fueron publicadas por Villegas Editores de Bogotá con prólogo de Álvaro Mutis.

Carta de Costa Rica
El paraíso entre comillas

Carlos Cortés

La literatura costarricense vive una euforia narrativa que no experimentaba desde los años setenta. Euforia por decir lo indecible, lo callado y lo no dicho. En 1999 se publicaron más novelas que en ningún otro año, algunas de las cuales incluso accedieron al mercado internacional y están en proceso de traducción. Entre 1998 y 2000 se han editado unas 25 novelas de relativo impacto, quizá más que en toda la década anterior.

Estos textos revisan procesos históricos sepultados bajo la lápida de la «historia oficial» y desmitifican violentamente la imagen unívoca y consensual que hasta hace poco predominó en la literatura nacional.

Desde *María la noche,* una novela aparecida en Barcelona en 1985, de la entonces desconocida narradora Anacristina Rossi, la literatura costarricense producirá un permanente cuestionamiento sobre los límites de la legitimidad rota y se abrirá a la irrupción de nuevos autores, «problemáticos, problematizados y problematizadores», y a la relectura de «inconformes precedentes», como Virgilio Mora y José León Sánchez.

La reciente *Breve historia de la literatura costarricense* (2000), de Álvaro Quesada, se detiene en las novelas de los narradores de la generación del sesenta y del setenta, como Carmen Naranjo, Mora y Sánchez, sin entrar en la narrativa de Anacristina Rossi, quizá porque la literatura costarricense del siglo XXI comenzó en 1985 con la publicación de la ya mencionada *María la noche.*

Tras el fulgor de los años setenta, donde alcanza su cumbre la socialdemocracia, los ochenta están marcados por una fuerte indefinición simbólica –una crisis del espejo ideológico, en términos de Lukács– que se superará «desde fuera» con la edición de la primera novela de Rossi, traducida al francés en 1997.

Costa Rica nunca tuvo movimientos de vanguardia. Su literatura ideológica más definida, la de los años cuarenta, fue estéticamente conservadora y la vanguardia poética llegó, por fin, teñida de un fuerte intimismo melancólico contrario al proyecto modernizador de los cincuentas. Y sin embargo, el aparato cultural que surgió con la socialdemocracia toleró a algunos escritores *fronterizos* –por llamarlos de alguna manera– que, sin ser pro-

piamente marginales, subversivos o estridentes, definieron un espacio literario en los bordes –extremos ideológicamente limados o suavizados– de la *literatura nacional* como imaginario del consenso.

Los autores más claramente *fronterizos* aún vigentes en el año 2000 son Mora y Sánchez. En su novela hasta ahora más importante, *Cachaza* (1977), Mora realizó un fotograma esperpético del sistema psiquiátrico nacional como metáfora de una sociedad asfixiada y cruel. En lo que escribió desde entonces, especialmente en *Nora y otros cuentos* (1985) y en *La distancia del último adiós* (1995), recopilación de su narrativa breve, sus relatos ahondaron en los bajos fondos de la marginalidad, la locura y la prostitución. *La película* (1991) lleva la indagación moral hasta la perversión y decadencia de los hospitales psiquiátricos de Manhattan, donde reside el autor desde hace treinta años. Sus textos publicados en Estados Unidos y Centroamérica, entre 1996 y 1999, ponen en escena la dislocación neurótica entre el autor real, Virgilio Mora, y su *alter ego*, quien asume la personalidad del escritor maldito Polo Moro.

José León Sánchez ha hecho fortuna en México, adscribiéndose a los estereotipos literarios mexicanos y al género de la novela tipo *best-seller*, y su título más conocido es *Tenochtitlán. La última batalla de los aztecas* (1986). Medio siglo después de haber sido un delincuente adolescente y de haber participado en el célebre expolio de la basílica de Los Ángeles –el centro mítico de la identidad religiosa y simbólica del país– sigue siendo una especie de escritor *lumpen* o de paria social.

La narrativa ulterior de Sánchez profundiza en sus contradicciones fundamentales con una sociedad que aún no lo tolera por medio de la novela histórica, en la que rescata del olvido antihéroes marginales, como en *Campanas para llamar al viento* (1989). Al mismo tiempo, tal y como hace Mora, reinventa su propio personaje en un «diario del ladrón», en *Cuando nos alcanza el ayer* (1999), en el que ficcionaliza a la vez que desmitifica su propio pasado de «antisocial», como ya lo había hecho en el libro que lo volvió célebre, *La isla de los hombres solos* (1969).

El agotamiento del proyecto ideológico y cultural de la socialdemocracia se hizo evidente años atrás en el ciclo de novelas sobre «la revolución traicionada», en el que sobresalen *Los vencidos* de Gerardo César Hurtado (1977), *Final de calle* (1978) de Quince Duncan y *El eco de los pasos* (1979) de Julieta Pinto. Los tres títulos son significativos. Antes de estas grandes novelas de «final de una era», la literatura se reflejaba en su propia espejo, habitaba el mito, apartaba la cara ante el presente, el presente que se negaba a volverse lectura, el presente escurridizo y literariamente poco prestigioso, para preferir *el eterno presente* de la utopía paradisíaca.

La imagen que teníamos hasta entonces de la literatura nacional era una especie de foto fija –foto de familia– en la que sólo cabían, inamovibles, los grandes nombres del pasado y pocos más, como si las generaciones siguientes vivieran en un eterno *complejo de Peter Pan*, en la adolescencia siempre adolescente de la irrealizable promesa.

La imagen de la literatura costarricense ya no será inalterable ni se reducirá a los *clásicos* de los años cuarenta –Carlos Luis Fallas, el célebre autor de *Mamita Yunai*; el narrador y traductor de Shakespeare, Joaquín Gutiérrez; y el novelista y cuentista Fabián Dobles–, pero tampoco a un grupo generacional ni a una tendencia específica. Hurtado y Duncan, junto con Carmen Naranjo, son los narradores más importantes de la década de 1970. Julieta Pinto, a la que biográficamente sólo la separan unos años de la generación de 1940, es parte de este grupo que indaga en las entrañas de una revolución igualitaria que no sucedió. No por casualidad su novela más lograda es muy posterior y se titula *El despertar de Lázaro* (1994).

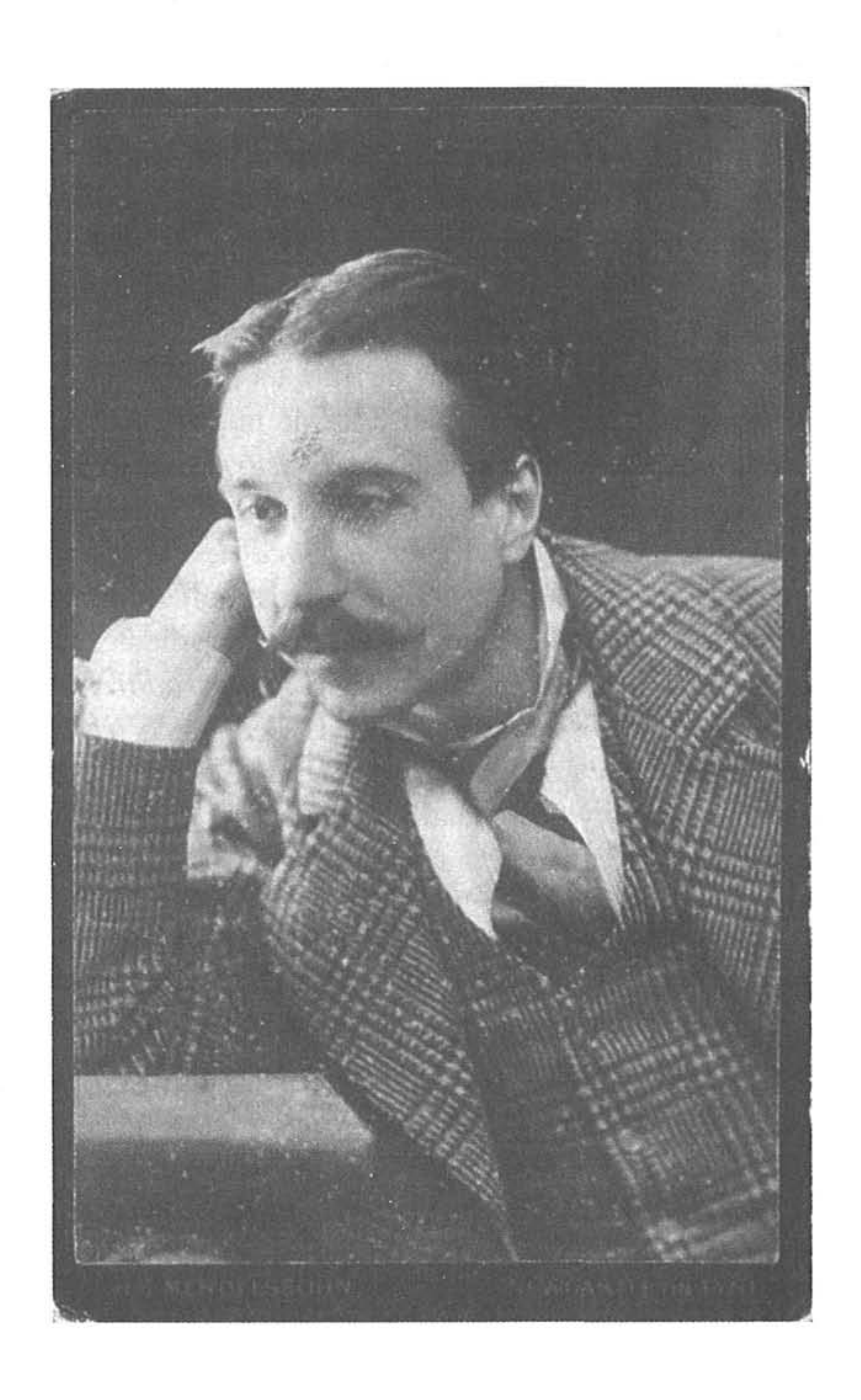
Un examen somero de los últimos años de novelística apunta a la definición de una agenda ideológica diversificada, plural y crítica: *María la noche* mata a la madre y a la familia y prueba todas las formas de la relación sexual; *Asalto al paraíso* (1992), de Tatiana Lobo, interpela la historia oficial al contar la decapitación del líder de la principal rebelión indígena colonial; la novela de aprendizaje *Los susurros de Perseo* (1994) y *Paisajes con tumbas pintadas en rosa* (1999), de José Ricardo Chaves, nos aproximan a la literatura *gay* y al sida; *La loca de Gandoca* (1992), de Rossi, y *Única mirando al mar* (1993), de Fernando Contreras, vehiculan la denuncia ecológica desde estrategias narrativas radicales. Esta última, así como *Los peor* (1995), del mismo autor, *El emperador Tertuliano y la legión de los superlimpios* de Rodolfo Arias (1991), *Si trina la canaria* (1999) de Uriel Quesada y *Los dorados* (1999) de Sergio Muñoz, incursionan en el mundo violento y despiadado de la «tribu» urbana –más que ciudad– de fines de siglo, recrean personajes marginales y reclaman la autenticidad de la jerga *lumpen*.

Cruz de olvido (México, 1999), de Carlos Cortés, «logró darle una imagen política al fin de siglo latinoamericano. Se trata de una entrañable y severa versión de la desintegración de las ilusiones revolucionarias en la América Central», en palabras del crítico peruano Julio Ortega. *Desconciertos en un jardín tropical* (1999), de Magda Zavala, descompone la euforia ideológica de la izquierda intelectual de los setentas.

El año del laberinto (2000), de Tatiana Lobo, desvela los misterios en torno a los crímenes sangrientos contra la mujer, a finales del siglo XIX, y Anacristina Rossi prepara una interminable saga que va de la conquista de

América al personaje, a la vez mágico y bufonesco, del líder jamaiquino Marcus Garvey, el «Moisés negro».

Todas estas obras apuestan a una desmitificación de la Costa Rica turística, fija como una imagen de almanaque, y se aventuran por primera vez fuera del paraíso imaginario. Entrecomillan el paraíso y pretenden expulsar a sus lectores de un arquetipo que ya se cae a pedazos. Esta nueva narrativa –título siempre sospechoso– es una literatura fronteriza o en los límites de la escritura consensual, en los resquicios del silencio –catacumbas de adobe– en el que se dirimen los miserables conflictos en este país pequeño/infierno grande/purgatorio modesto que sigue siendo Costa Rica.



Calderón a escena

Santiago Trancón

Calderón ha sido, desde el siglo XVII, nuestro dramaturgo más universal. Muy pronto sus obras se tradujeron y representaron en Francia, Italia, Alemania y Holanda. En Italia dieron lugar a libretos de ópera y en Francia los autores metieron mano a sus dramas y comedias sin reparo para escribir sus obras. Pero Calderón, después de brillar como nuestro dramaturgo máximo, empezó a desaparecer de la escena española en el siglo XVIII, fruto de la intolerancia ilustrada. Tuvieron que llegar los románticos alemanes –Goethe, Schiller y Schlegel, que encumbraron a Calderón al más alto puesto de la dramaturgia universal– para revalorizar su figura y su teatro. Ya desde entonces, dos posiciones antagónicas luchan por definir, interpretar y valorar su obra: una, la que defiende a un Calderón católico, apostólico y monárquico, bandera de conservadores y reaccionarios; otra, la que reivindica a un Calderón defensor de la libertad y el individuo frente a los abusos del poder y la injusticia. La ambigüedad del romanticismo, con su rechazo del racionalismo ilustrado y la exaltación del individuo y el pasado, dio cobijo por igual a tradicionalistas y liberales. Con Calderón pasó lo mismo: sirvió tanto para cubrir un roto conservador como un descosido liberal.

Durante los siglos siguientes, la figura y la obra de Calderón se vio sometida a parecidas y antitéticas valoraciones, prueba de que no deja indiferente a nadie. La inquietante atracción y fascinación que su obra encierra parece que empuja a estudiosos y lectores a tomar partido de forma apasionada y hasta extremista. Durante el siglo veinte hemos asistido, por épocas o momentos, a una fluctuación entre esos dos Calderones. Por un lado, Calderón sirvió, por ejemplo, en la época de las vanguardias, de estímulo e inspiración a los intentos más lúcidos de renovación del teatro en nuestro país, como fue el caso de Rivas Cherif o García Lorca. Por otro, especialmente durante el franquismo, Calderón fue utilizado como defensor y propagador de los valores más reaccionarios. Simplificando, podría decirse que ha habido hasta hoy un Calderón de izquierdas y otro de derechas[1].

[1] *Bastará recordar dos hechos sintomáticos: Rivas Cherif dirige* El alcalde de Zalamea *en la plaza de toros de Madrid en 1934 para conmemorar el tercer aniversario de la República, mientras que Luis Escobar monta en 1939, en el Paseo de las Estatuas del Retiro, el auto sacra-*

Esta ideologización y politización de Calderón ha producido un desenfoque y la distorsión inevitable de sus ideas y su teatro. Todavía hoy la imagen más dominante que los españoles tienen de Calderón es la de un autor sombrío, pesado, aburrido y hasta antipático. La culpa de esta mala imagen no sólo la ha tenido el franquismo. El origen de esta visión negativa quizás se lo debamos a la generación del 98 que, por rechazo a la exaltación retórica y conservadora que hicieron los calderonianos de su época, con Echegaray a la cabeza, reaccionó prestando poca atención a nuestro mayor dramaturgo y sintiendo pocas simpatías por su ingente obra[2]. Tuvieron que llegar los autores del 27 para descubrir, junto a Góngora, a Calderón. Hoy, en cierto modo, tenemos que retomar lo que estos autores iniciaron y que quedó truncado por la involución franquista: una valoración global y no partidista de Calderón.

Calderón contemporáneo

Transmitir una nueva imagen de Calderón, menos desenfocada, más ajustada a la realidad, basada en un mejor conocimiento de su obra y su época, menos sesgada, en definitiva, que tenga en cuenta toda su obra, y no sólo aquellos aspectos acordes con ideologías y posiciones previamente adoptadas: ésta parece que ha sido la intención dominante de los impulsores de la conmemoración de este cuarto centenario de su nacimiento que ahora cerramos. No existen, por tanto, dos Calderones, sino uno solo, complejo, variado y hasta contradictorio. Ésta pudiera ser una buena conclusión de los esfuerzos de investigación y difusión llevados a cabo durante este centenario. La vieja polémica distorsionadora y reduccionista ha dejado de tener sentido. «El peor enemigo de Calderón es una lectura reducida, temerosa y con anteojeras, que impida dar cuenta de la vasta dimensión que caracteri-

mental La cena del rey Baltasar *para conmemorar el 18 de Julio a cargo del Teatro Nacional de la FET y de las JONS.*

[2] *Huerta Calvo, Javier:* Los del 98 ante el teatro clásico *(inédito). Plantea aquí el autor cómo la intelectualidad «progresista» de finales del siglo XIX rechazó el teatro clásico, al que vio como «un nefasto compendio de trasnochados estereotipos nacionales y religiosos». Y precisa el autor: «Esta condena no depende tanto de un acercamiento directo a los textos del siglo XVII, cuanto al desprecio que manifestaron hacia las formas teatrales románticas y neorrománticas. En particular hacia el teatro de la segunda mitad del siglo XIX, el que representaron Adelardo López de Ayala, Leopoldo Cano, Eugenio Sellés, Manuel Tamayo y Baus y, naturalmente, José Echegaray». Paradójicamente, Paul Verlaine defiende y exalta, por las mismas fechas, a Calderón, al que dedica un célebre soneto en que le considera por encima de Corneille y de Shakespeare.*

za su obra»[3], nos dice Ignacio Arellano, uno de los promotores de los actos celebrados durante este centenario en el que se han realizado más de treinta montajes teatrales en nuestro país y cuyo balance final, tanto en lo que se refiere a la investigación como a la difusión y conocimiento de la obra de Calderón, creemos que ha sido muy positivo, a pesar de que los medios de comunicación le hayan prestado escasa atención[4].

Que Calderón es una figura colosal, inmensa, ya nadie lo pone hoy en duda, por muy diversas valoraciones ideológicas y estéticas que queramos hacer. Teatralmente estamos todavía lejos de haber descubierto todo lo que su obra encierra. La fecundidad de sus textos teatrales es casi inagotable. Una obra tan extensa, variada y compleja, no podemos ni encerrarla en esquemas académicos, ni limitarla a la moda de las conmemoraciones. Dramas filosóficos, tragedias de amor y políticas[5], obras mitológicas, comedias de enredo, entremeses, mojigangas, jácaras, autos sacramentales, zarzuelas y óperas: Calderón construyó sus textos manejando con maestría todo tipo de formas y fórmulas teatrales, y esta diversidad será una constante incitación a los profesionales de la investigación y de la escena. Dotado de una gran inteligencia y un pensamiento abierto, inquieto, creativo y apasionado, supo impregnar a toda su obra, además, de una profundidad muy superior a cualquier otro autor de su época y quizás de todos los tiempos. Sus grandes metáforas (la vida como sueño, el mundo como teatro) indagan no sólo sobre la realidad de la identidad personal, sino sobre la consistencia misma

[3] *«Tempestad de emociones». Artículo publicado en la revista* La aventura de la Historia, *núm. 16, febrero 2000, p.48. Recomendamos también la lectura de los artículos de José María Díez Borque, Felipe B. Pedraza, Ricardo García-Cárcel y Luciano García Lorenzo aparecidos en el mismo número de la revista, de los que se han tomado algunos datos.*

[4] *Entre los trabajos de puesta en escena más interesantes llevados a cabo durante este año cabe destacar:* La vida es sueño, *por el Teatro Nacional de Varsovia; el estreno de la ópera* Celos aun del aire matan, *por la Ópera de Cámara de Varsovia y el Teatro Real de Madrid;* La vida es sueño, *dirección de Luca Ronconi, por el Teatro Strehler-Largo Creppi en Milán;* El príncipe constante *y* La vida es sueño, *con dirección de Miguel Ángel Rivera, Universidad de la Puebla, México;* El príncipe constante, *dirección de Jorge Listopad, por el Teatro Municipal de Almada (Portugal);* Mañanas de abril y mayo, *dirección de Miguel Narros;* El monstruo de los jardines, *dirección de Ernesto Caballero, R.E.S.A.D. de Madrid, y los tres montajes emblemáticos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico dirigida por José Luis Alonso de Santos:* El alcalde de Zalamea, *dirección de Sergi Belbel,* La vida es sueño, *dirección de Calixto Bieito y* La dama duende, *dirección de José Luis Alonso de Santos.*

[5] *Calderón no fue sólo un propagandista de la monarquía. Trató los hechos históricos de prestigio imperial sin eludir los conflictos o las contradicciones, muy acorde con el espíritu de su época, transformándolos así en dramas trágicos. Trató también temas de actualidad histórica, no sólo mitológicos, fantásticos o del pasado. El éxito de su teatro se basó en que hablaba para su tiempo de forma directa.* La aurora en Copacabana, *por ejemplo, trata sobre los incas,* El Tuzaní de la Alpujarra *es una visión crítica de la rebelión y el trato dado a los moriscos y* El sitio de Breda *aborda la guerra de Flandes.*

de lo real. Sus preocupaciones filosóficas conectan así con el pensamiento moderno y la ciencia más actual. Al poner en duda las certezas de la realidad («en la vida todo es verdad y todo es mentira»), podemos decir que Calderón se convierte en nuestro contemporáneo. La vida y el mundo, nos dice, son tan reales como irreales, tan ciertos como inseguros, tan espectaculares como efímeros... y así en la vida como en el teatro, en la vigilia como en el sueño. Por eso muchas veces no podemos discernir si vivimos en el sueño o la realidad, si la vida es sólo teatro o el teatro es la única vida posible.

Decimos que Calderón es hoy nuestro contemporáneo, y esto a pesar de que una mirada superficial nos lo presente como un defensor intolerante de valores muy alejados ya de nuestra sensibilidad y preocupaciones: el régimen monárquico-señorial, los dogmas católicos más intransigentes, un código del honor y la honra rígido y cruel, una retórica barroca demasiado grandilocuente y efectista, etc. Pero, mucho más allá de la reafirmación de las verdades (que no certezas) del discurso ortodoxo dominante de su época y de sus excesos culteranos, descubrimos en Calderón un mundo lleno de riquísimas alusiones, imágenes, ideas, planteamientos e inquietudes que lo alejan de esa visión conservadora acercándolo, por el contrario, a nuestras dudas, contradicciones y gustos más modernos o contemporáneos.

Su discurso teológico, por ejemplo, impecable desde el punto de vista del dogma, encubre y descubre, paradójicamente, todas las contradicciones de la fe, al tratar de explicar lo inexplicable mediante la lógica y un rigor conceptual y abstracto lleno de profunda belleza. Ni siquiera sus obras defensoras del código del honor y la venganza –una de las obsesiones del barroco que más separa a Calderón de la realidad de nuestro tiempo–, podemos interpretarlas como una exaltación a ultranza de las costumbres de su época, sino muchas veces como una denuncia de lo absurdo de esas normas y del control social que con ellas se ejercía. El honor, más que un valor moral, es un principio o elemento trágico y dramático, porque acaba convirtiendo en víctimas a sus protagonistas. La honra social ata, limita, es un mecanismo monstruoso. «¡Mal haya el primero, amén,/ que hizo ley tan rigurosa!», exclama don Juan en el acto III de *El pintor de su deshonra*.

Tenemos que tener en cuenta, además, las ideas dominantes de su época y no juzgarlas demasiado a la ligera. El honor, en la sociedad barroca, está por encima de consideraciones morales o religiosas, por encima del perdón o la compasión. Es como el destino. El orden social descansa sobre la ley y la idea del honor. Los hombres deben defenderla por encima de su vida, sus intereses o sentimientos. Pero es algo que se les impone, más que algo que ellos impongan. Quien pierde el honor deja de pertenecer a la sociedad. La venganza es un rito de exculpación y purificación, imprescindible para

poder volver a ser aceptado por la sociedad. Estar fuera es morir. Esta era la norma social con la que Calderón se enfrenta. Rechazarla o negarla no tenía ningún sentido. Pero no podemos decir que Calderón sea un acérrimo defensor de esta ley. La muestra, la dramatiza, al tiempo que nos descubre sus grietas, los efectos trágicos sobre la existencia individual. El honor era una forma de reconocimiento y aceptación por parte del grupo y, por tanto, una forma de protección. Sin entender esto es difícil comprender los dramas de honor que tan rotundamente llevó nuestro autor a escena.

Pero Calderón es nuestro contemporáneo ante todo porque nos presenta un mundo poliédrico, polimorfo y polifónico, todo él, al mismo tiempo, perfectamente estructurado. Siempre hay laberinto y confusión (que no caos), y la salida de ese laberinto es muchas veces problemática, porque deja abierta la entrada a otro laberinto. Fe y razón, conversión y desengaño, perdón y desesperación, libertad y destino, realidad y ficción, tentación y libre albedrío, víctimas y verdugos, verdad y mentira, instinto y mesura: la realidad y el orden social son percibidos al modo del perspectivismo fenomenológico o la teoría de la incertidumbre, descubriendo contrastes, antítesis, oposiciones y contradicciones. El sentido dramático de la vida y el teatro nace de caminar por la orilla del abismo, esa línea que une, al mismo tiempo que separa, los contrarios. La obra de Calderón se niega así a ser encerrada en afirmaciones esquemáticas.

Su vida también. Sabemos que no quiso ordenarse de sacerdote, contra la voluntad paterna, pero lo hizo cuando ya la necesidad y el desengaño, a los 51 años, le empujó a ello. Amante de la paz y el orden, participó sin embargo en peleas y pendencias, hasta quebrantar la clausura de las monjas Trinitarias de Madrid para perseguir a un agresor de su hermano. Soldado de los ejércitos imperiales, fue herido varias veces. Hombre de teatro y cortesano, a la vez que retraído. No se casó, pero tuvo un hijo natural. Se interesó por el arte de la pintura más que ningún otro autor de su época. Escribió hasta su muerte. En su testamento diseñó minuciosamente su entierro como un gran espectáculo. Conoció tres reinados. Sus restos, al igual que otros genios de su época, han desaparecido.

Dramaturgo y poeta, escribió tanto para los corrales como para la Corte, para el palacio, como para la calle. Siempre fue bien pagado por los poderes públicos, para los que escribió de encargo. Y siempre escribió para la escena. Cuando se prohiben las representaciones, él deja de escribir. No piensa en la literatura, sino en el escenario. Por eso siempre sabe adaptarse al medio: si escribe para los corrales, poca escenografía; para la Corte, en cambio, gran aparato, música, tramoya, efectos, apariciones. En los autos sacramentales, exuberancia, fastuosidad, gran vestuario, carros móviles...

Había que llenar los espacios abiertos, el vacío del mundo. Pero no sólo piensa en el texto; se preocupa y ocupa mucho de las apariencias y la tramoya. Podríamos decir que es nuestro primer director de escena: intervenía con frecuencia en los montajes de sus obras, especialmente en los grandes representaciones cortesanas, que requerían un director.

Igualmente podemos decir que Calderón inicia la ópera española con dos obras: *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*. Para hacernos una idea de la desmesura de su pasión teatral (y la de su tiempo), recordemos que *La fiera, el rayo y la piedra* se representó con música del toledano Domingo Scherdo y escenografía de Baccio del Bianco, duraba siete horas y tenía siete mutaciones, con partes enteras cantadas. Escribió más de doscientas obras. Se han perdido dos de sumo interés: una sobre *Don Quijote* y otra sobre la *Celestina*.

Ni la vida ni la obra de Calderón podemos encerrarlas, por tanto, en juicios simples o categóricos. Siempre habrá algo que se nos escape. Se impone el claroscuro. Si afirmamos algo de él, pronto encontramos en su obra algo que lo contradiga. Escurridizo, no acepta encasillamiento alguno; pero no porque quiera escabullirse o adopte una actitud cínica, sino porque su poderosa inteligencia le hace ver los diversos lados de la realidad constantemente. En el momento en que se enfoca en algo, sin embargo, ese enfoque simula abarcarlo todo, «absolutiza» la visión, podríamos decir, porque el hombre, en su vivir, limitado y prisionero, sólo puede ver sucesivamente las diversas caras de la realidad, y si quiere alejar momentáneamente la incertidumbre y la duda, no tiene más remedio que enfocarse apasionadamente en una sola visión cada vez. Esto es lo que le obliga aparentemente a contradecirse a cada instante. Sí, se contradice, pero no por ser acomodaticio o encubridor o falseador de la realidad o del mundo, sino porque ve que el mundo es así: es el observador el que crea la realidad y no hay realidad sin observador, como dirá siglos después la física cuántica. De esta conciencia nace la desazón, el profundo malestar existencial que muchos autores han descubierto en sus obras. Frente a esa angustia sólo cabe el humor, la exageración, el equívoco, el juego, la explosión metafórica, el quiebro conceptual, la profusión de lo simbólico, la fascinación por los esquemas lógicos y la abstracción... y también la autoparodia, uno de los elementos clave para comprender a Calderón. No estamos, por tanto, en ningún mundo de certezas. Postmodernidad, dirán algunos.

En esto Calderón no hace sino ser el mejor intérprete de la cultura y el sentir de su época. Porque la cultura del barroco no es monolítica ni sistemática. Ya ha quedado lejos el ideal renacentista del orden y la armonía como expresiones de la naturaleza y el ser del hombre. El mundo es caos, lucha, fatalidad y despropósito, y frente a esa conciencia, la burla, el teatro

y la fiesta, son una necesidad vital y una forma de encarar la incertidumbre. Abstracción, simbolismo, esquematismo y argumentación lógica por un lado; exuberancia metafórica, hipérboles, enredos, paralelismo y simultaneidad de acciones, antinaturalismo, por otro. Así trata en vano el pensamiento lúcido de apresar y controlar un mundo efímero y sin sentido. La fe es el último recurso, la clave que sostiene todo el edificio; pero la fe no impide ver y vivir en un mundo incierto e incomprensible.

Calderón en España

Ya hemos señalado el poco aprecio que los autores del 98 mostraron por nuestro dramaturgo. Unamuno prefirió Lope a Calderón. Valle-Inclán le mostró abiertamente su rechazo. Pero, coincidiendo con el descubrimiento que los vanguardistas extranjeros hicieron de la obra de Calderón, autores de la generación del 27 volvieron los ojos hacia su teatro e iniciaron una revalorización positiva de su obra: Alberti, Casona, Bergamín, Rivas Cherif, Díez Canedo, Martínez Sierra, Margarita Xirgu y Lorca, entre otros. Calderón conectó así con la vanguardia y la modernidad, estimulando las más avanzadas concepciones plásticas y escénicas (los montajes de Hofmannsthal, Reinhardt y Godesberg, por ejemplo, de *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*, 1922-1928, que fueron conocidos entonces en España).

Con la dictadura franquista este proceso se interrumpe y la obra de Calderón se convierte en instrumento de propaganda del nuevo régimen. Entre los años 40 y 50 –en los que el control político y el adoctrinamiento ideológico adoptan formas más militantes–, se pusieron en escena cerca de veinte montajes de Calderón, destacando el acento grave, teológico y moralizante de su teatro. Incluso Pemán hizo versiones de Calderón para dejar más patente el mensaje ideológico. El afán ideologizador y la búsqueda de legitimación del régimen guiaba este acercamiento a Calderón. Torrente Ballester, en 1937, tomó por modelo a Calderón para impulsar el teatro de la nueva España. Habla de «hacer del Teatro de mañana la Liturgia del Imperio»; junto a esta retórica, también descubre en el teatro de Calderón «mito, magia y misterio», frente a ese teatro de «pequeños líos burgueses». Ya hemos dicho que el auto *La cena del rey Baltasar* se representó en 1939 en el Paseo de las Estatuas del Retiro para conmemorar el Alzamiento con gran parafernalia fascista. La aparatosidad suntuosa de Calderón servía bien a la exaltación del nuevo régimen. Otro ejemplo de esta utilización de Calderón fue la representación del *El gran teatro del mundo* en el Palacio Real de Madrid con diseños de Sigfrido Burman en 1951, o la representa-

ción de *La cena del rey Baltasar* ofrecida a Pío XII en el Vaticano en 1953, dirigida por José Tamayo. (Mientras tanto, paradójicamente, y en el polo opuesto de la retórica fascistoide, Rivas Cherif montaba a Calderón en el penal de Dueso, reivindicando su valor educativo y patriótico). De Calderón se destacaban y manipulaban los aspectos más oscuros y conservadores. Aunque no siempre fue así: Luca de Tena, Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa, José Tamayo y Alberto González Vergel no siguieron siempre tan al pie de la letra esas consignas. Ellos fueron imponiendo poco a poco una visión más teatral y menos ideologizada de Calderón.

En la siguiente década empiezan a remarcarse los aspectos formales, considerando a Calderón como un modelo de arte escénico. Se destacan los contenidos menos ideológicos y se pone el acento en la técnica y la plástica. Es un momento en el que el teatro de Calderón suscita un gran interés: se realizan más de cincuenta montajes, con variedad de títulos y géneros. Pérez Puig, José Tamayo y González Vergel inician este cambio. En cierto modo se trataba de enmascarar el texto con la escenografía. *El Alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño* son las obras más representadas.

De los 60 a los 70 aumenta la calidad de las puestas en escena, menos espectaculares y más contemporáneas. Se inicia entonces una controversia sobre la pureza filológica de los textos que todavía no ha cesado. Estéticamente hay que destacar *La dama duende* de José Luis Alonso, con escenografía y vestuario de Francisco Nieva, que marca un salto cualitativo en la forma de afrontar los textos calderonianos. Pérez Puig y Miguel Narros siguen este camino realizando espléndidos montajes.

La década del 70 al 80, sin embargo, supondrá un retroceso en la consideración de la obra calderoniana y en la atención que los profesionales del teatro le prestan. Se cuestiona abiertamente a Calderón. Se realizan pocos montajes e incluso transcurren temporadas enteras sin ninguno, como ocurre de 1973 a 1976. Recordemos que coincide con el final del franquismo y con el rechazo de todo cuanto suponía cualquier identificación con el pasado. Calderón había estado demasiado ligado a la exaltación y consolidación del régimen como para poder acercarse a sus obras sin el lastre de ese recuerdo.

Será en 1981, con motivo del tercer centenario de su muerte, cuando empecemos a asistir a un acercamiento y una visión más objetiva de Calderón. Creemos que entonces se inicia la recuperación definitiva de nuestro autor y, en general, de todos los clásicos. Responde todo ello a los cambios generales, culturales y políticos, al apoyo oficial y a las iniciativas particulares de los profesionales de la escena. Dos hechos son decisivos en este proceso: El Festival de Teatro Clásico de Almagro (1983) y la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986).

En 1981 se realizan doce montajes destacados en los que aparece ya una diversidad de enfoques estéticos. Coinciden con una revalorización general del texto en el teatro. La polémica entre conservacionistas del texto y adaptadores se agudiza. Lluis Pascual dice a propósito del montaje de *La hija del aire* «Calderón soy yo», para reivindicar su libertad creadora. *El galán fantasma* de José Luis Alonso, marca también el redescubrimiento del Calderón de la comedia o el Calderón cómico.

Durante los años siguientes asistimos a la presencia continuada de Calderón en los escenarios; no tanta, sin embargo, como sería deseable, pero sí más variada. Se ha reivindicado, por ejemplo, el llamado teatro menor de Calderón, sin el cual la visión de nuestro dramaturgo siempre será parcial e incompleta.

Podemos decir que no hay hoy director de prestigio que no se hay enfrentado o necesite enfrentarse a Calderón. Los mejores directores de escena de nuestro país así lo han hecho (José Tamayo, Luis Escobar, José Luis Alonso, Miguel Narros, Adolfo Marsillach, Lluis Pascual, José Luis Gómez, por citar algunos). Otro tanto podríamos decir de los escenógrafos (Sigfrido Burman, Cortezo, Emilio Burgos, Fabià Puigserver, Francisco Nieva, Andrea D'Odorico, Eduardo Arroyo, Carlos Cytrynowski, José Hernández, etc.). Unos y otros se han sentido atraídos e incitados por la obra de Calderón, afrontando la dificultad de sus textos como un verdadero desafío artístico.

Calderón por el mundo

Calderón de la Barca es fuera de nuestro país el dramaturgo más prestigiado y conocido, muy por encima de Lope. Ya sabemos que Goethe le consideró la cima del teatro occidental. Alemanes, ingleses, italianos, rusos y polacos, se han sentido especialmente fascinados por su teatro, dedicándole especial atención durante el último siglo, atención que ha vuelto a resurgir con motivo de este cuarto centenario.

En los últimos años Calderón ha acaparado el interés de los mejores teatros de Inglaterra y Estados Unidos de la mano de la Royal Shakespeare y de directores como René Buch, Anne Bogart o Lawrence Boswell, que han puesto en escena *La vida es sueño* o *El pintor de su deshonra*. Pero ha sido sobre todo a partir de 1981, con motivo del centenario de su muerte, en que el National Theatre llevó a escena un espléndido montaje de *El alcalde de Zalamea* (en la que intervienen famosos actores como Michael Bryant y Daniel Massey), cuando Calderón empieza a ocupar un lugar destacado en el panorama del teatro inglés y norteamericano.

En Rusia, Calderón (que ya se representó en la época de Pedro el Grande, a finales del XVII) ha sido uno de los autores extranjeros más conocidos y de mayor influencia durante todo el siglo XX. Los dramas de Calderón tuvieron eco especial a partir de la revolución de 1905, una época de turbulencias y conflictos. *La devoción de la cruz, El purgatorio de San Patricio, El príncipe constante* y *La vida es sueño* adquirieron en esos años especial resonancia. Meyerhold, en su afán de ruptura con el naturalismo, encontró en Calderón un estímulo para su investigación. Estrenó *La devoción de la cruz* en 1910 y en 1915 *El príncipe constante.* El teatro metafórico y poético de Calderón servía a Meyerhold en la búsqueda de un nuevo lenguaje teatral. Después de la revolución soviética, Calderón no desapareció de los escenarios. Frente al realismo oficial, Calderón acentuaba los aspectos lúdicos y festivos del teatro. Nunca ha estado quizás el teatro de Calderón más cerca de sus orígenes, el corral de comedias. Las burlas y el humor se unían al idealismo utópico, el triunfo del amor y de la felicidad, como ocurre en *La dama duende.* Esta cara alegre de Calderón, desconocida entonces entre nosotros, servía de escape al realismo socialista impuesto. Por la puerta de Calderón se colaba el formalismo tan denostado. Triunfaba con él la fantasía, lo extraordinario, la verdad poética. *La dama duende* se estrenó en más de treinta teatros y *No hay burlas con el amor* en más de sesenta. Hubo voces que lo tacharon de reaccionario, pero triunfó por sus contenidos más lúdicos, el populismo de los bailes españoles, la diversión, la teatralidad. Nunca fue bien visto por la oficialidad soviética y los defensores de la pureza ideológica. Hoy se está volviendo al Calderón más trágico y metafísico, quizás también consonancia con las inquietudes actuales del pueblo ruso.

Calderón en Italia no tuvo buena acogida durante el siglo XIX, al relacionarse su obra y su figura con la leyenda negra: Carducci lo vio como el símbolo de la España sombría e inquisitorial. Teatralmente no se le tuvo en cuenta. Se veía sólo el rigorismo moral y el fanatismo religioso, al que se unía un estilo demasiado alegórico y abstracto. El panorama cambia sustancialmente a mediados del siglo XX con la representación de *La vida es sueño* de Corrado Pavolini (1940). Fue luego Strehler, que lleva a escena en el Piccolo Teatro de Milán *El mágico prodigioso* (1947), quien descubre otro Calderón a los italianos: un Calderón teatral, lleno de vida y movilidad escénica. El Teatro Olímpico de Vicenza pone más tarde en escena *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1963), una propuesta que revela el lado más cómico y festivo de Calderón. Pero fue en la época de los sesenta, coincidiendo con una revalorización general del teatro de Calderón en el mundo, cuando en Italia se descubre la modernidad de Calderón de la

mano del montaje de Grotowski, *El príncipe constante*. Dos obras de los últimos años han servido para poner a Calderón entre los autores clásicos ya reconocidos: *La hija del aire* del Roberto Guicciardini en el Teatro Biondo de Palermo (1996) y *La vida es sueño* de Luca Ronconi en el Piccolo Teatro (2000).

Este año se han producido tres estrenos de Calderón en los principales teatros de Austria: *La vida es sueño, La hija del aire* y *La dama duende*. Desde principios de siglo la obra de Calderón atrajo a los directores y dramaturgos austríacos más destacados, como Max Reinhardt, Hofmannsthal y Richard Strauss, que representaron obras de Calderón en el Burgtheater de Viena (1920, 1931, 1937).

En Polonia, a principios del siglo XX, *El príncipe constante*, en la dirección de Osterwa, logra un éxito extraordinario, recorriendo los pueblos y ciudades de todo el país (1926,1927). *El Alcalde de Zalamea* es otra de las obras calderonianas de mayor aceptación en Polonia. Acentuando en su puesta en escena el realismo social, se estrenó en 1951 con escenografía de Tadeusz Kantor. Incluso a través de la televisión alcanza este drama un gran éxito (1963). Pero la representación más célebre fue la de *El príncipe constante* de Jerzy Grotowski entre 1965 y 1968 por el Teatro Laboratorio de Woclaw. En su versión textual y escénica trató Grotowski de rescatar la teatralidad pura que luego definiría como «teatro pobre». Fue también en 1968 cuando *La vida es sueño*, cuya ficción transcurre precisamente en Polonia, se da a conocer en este país y se «poloniza» a través de la directora Krystyna Skuszanka. Durante los años ochenta se descubre el Calderón religioso, acorde con el resurgir de la religión en el país. En 1998 se vuelve a estrenar *El príncipe constante* en Cracovia y se hace una versión televisiva. Es llamativo el éxito de las versiones televisivas de Calderón en Polonia, especialmente *La dama duende* y *La señora y la criada*. Por último, en el 1999, Lód'z lleva a los escenarios de nuevo *La vida es sueño*.

En Hispanoamérica Calderón fue representado numerosas veces en vida del autor. Los autos sacramentales adquirieron allí incluso mayor esplendor y magnificencia que en España: se trataba de deslumbrar a los indígenas para atraerlos a la fe católica. El teatro cumplió claramente una misión de evangelización, culturización e ideologización, complemento necesario de la conquista militar y la dominación política. En *La aurora en Copacabana* Calderón nos muestra el choque entre los dos mundos, poniendo énfasis en el triunfo de la fe católica. Tenemos noticias de que en México se representó ya en 1633 *El fin del mundo* y en 1635 *El auto del Juicio Final*. En el siglo XVIII se siguen representando obras de Calderón hasta que en 1765 se prohiben, nada menos que por ser «perniciosas a la

religión cristiana». En Perú, igualmente, Calderón subió con frecuencia a los escenarios desde los primeros días de la colonización. Más de diez títulos diferentes en vida del autor y otros tantos poco después de su muerte. En Argentina, aunque su presencia se inicia más tarde, desde mediados del siglo XVIII, Calderón sube a los escenarios con multitud de títulos.

El exilio republicano fue también un elemento de difusión de la obra de Calderón, con Margarita Xirgu como figura emblemática. En este sentido es llamativa la filmación de *La dama duende* en 1945 con guión de Rafael Alberti y María Teresa León y dirigida por Luis Saslavsky con música de Julián Bautista y figurines de Gori Muñoz sobre Cartones de Goya. En 1999 se ha estrenado en Buenos Aires *La vida es sueño*, dirigida por Daniel Suárez Marzal[6].

Vemos que Calderón, pese a la enorme dificultad que presenta la traducción de sus textos (lo que plantea constantes dilemas entre la fidelidad literaria y la eficacia teatral), ha sido un autor que, con relativa asiduidad, ha ocupado y sigue ocupando los mejores escenarios del mundo.

Conclusión

Son muchos los motivos que tenemos para no olvidar a Calderón. Su obra es una afirmación constante de la teatralidad pura: teatro para los sentidos, pluralidad de códigos estéticos, fusión de todas las artes (música, poesía, pintura, canto, arquitectura, danza, interpretación). Confusión entre teatro y vida, ficción y realidad, verdad y apariencias, lo cómico y lo trágico, lo religioso y lo profano, lo bíblico y lo mitológico. El carácter engañoso del mundo lleva a la irrupción de la subjetividad, del error, del engaño y la incertidumbre. Brumas, hechizos, pócimas y bebedizos: juego teatral y metáforas para expresar el desasosiego, la inquietud intelectual y moral, las dificultades para definir la verdad. Desenfado sexual, sensualidad, espíritu festivo, vitalidad, burla de los motivos serios, inmoralidad incluso: la otra cara. ¿Cómo no relacionarlo con Shakespeare?

[6] *La mayoría de los datos ofrecidos sobre la presencia de Calderón en España y el mundo han sido tomados de* Calderón en escena: Siglo XX (2000), *el extraordinario catálogo de la exposición organizada por la Comunidad de Madrid y coordinada por José María Díez Borque y Andrés Peláez Martín. Para mayor información, remito al lector a los magníficos artículos de Antonio García Berrio, Jesús Rubio Jiménez, Cristina Santolaria, Juan José Granda, Andrés Peláez, Fernanda Andura, Andrés Amorós, Susan L. Fischer, Vidmantas Siliunas, Mariateresa Cattaneo, Andrea Sommer-Mathis, Kazimierz Sabik, y Susana Arenz, contenidos en el citado catálogo.*

Lo social encierra la mentira, la hipocresía, el engaño. De ahí la necesidad del disfraz, el embozo, la transgresión y el humor. Cuanto más rígida la norma, más impulsiva y vital la búsqueda de una salida o escape. Hoy quizás nos interese menos la suntuosidad del lenguaje, lleno de perífrasis, lo inverosímil y efectista de algunos de sus enredos y complicaciones argumentales, la pirotecnia, la retórica teatral y la hojarasca barroca. En cambio, nos atrae la estilización abstracta, el esquematismo conceptual y la moderna visión de la realidad última del mundo, evanescente y llena de brumas. El esquematismo simbólico es una fuerte incitación a la imaginación escénica y escenográfica. La desmesura, invita a la experimentación artística. Monumentalidad y desnudez: todo es posible.

Calderón siempre estará ahí para recordarnos la esencia de lo teatral en contra del verismo escénico, del romanticismo, el naturalismo y las comedias de salón. Calderón significa la revalorización de lo específicamente teatral: el misterio del mundo frente a la obviedad de lo cotidiano, lo inexplicable e incomprensible, frente a lo rutinario y sabido, el juego y el enredo frente a la norma y lo serio, la duda ante la certeza. El hombre es prisionero por igual de su razón y de su instinto, de su ignorancia y de su conocimiento, del desorden de la naturaleza y de las leyes que se ha impuesto. No sólo Segismundo, también Semíramis de *La hija del aire* o Irene de *Las cadenas del demonio* sufren esas contradiccioines. Calderón es el gran desafío: teatralidad y extrañeza puras. Inasible e inclasificable y, por lo mismo, abierto a la creatividad y el riesgo. O sea, teatro.



Dorian G(r)ay: el monstruo en el armario

Antonio Domínguez Leiva

Oscar Wilde (1854-1900) publica, en junio de 1890, los trece capítulos de *El retrato de Dorian Gray*, escrito en seis meses, el año antes, ante una buena oferta económica de los editores del *Lippincott's Monthly Magazine*. El éxito de la obra confirmó a Wilde como *enfant terrible* de la sociedad victoriana, emblema del movimiento decadentista europeo y epítome del dandysmo finisecular. Más allá de la trama gótica del retrato mágico y de la estética que hace de la obra el prototipo de «novela decadente», Wilde logró, con *El retrato*, aunar todas sus obsesiones, sus ideas y su estilo formal, a la vez que reflejó las contradicciones y los impulsos subterráneos que cimentaban el *status quo* victoriano.

1890 es una fecha significativa: mientras Jack el Destripador seguía sembrando el terror con los crímenes sexuales de Whitechapel, estalla el escándalo de Cleveland Street, un «Watergate victoriano» (Folby, 80), que sacude al gobierno liberal con una interminable serie de rumores sobre homosexualidad entre sus miembros e implica al propio príncipe de Gales. Cinco años antes se había aprobado el *Criminal Law Amendment Act* que protegía a los menores de 13 años de abusos sexuales y prohibía, de modo general e indefinido, «actos de indecencia entre hombres», lo cual iba a generar una oleada de delaciones y extorsiones dirigidas contra la comunidad homosexual.

En este contexto, Wilde retoma el tema gótico del *Doppelgänger*, ya utilizado tres años atrás por Stevenson para expresar las tensiones y contradicciones sexuales de la sociedad victoriana. El Doble se constituye en mito moderno, prefigurando el imaginario psicoanalítico de Freud y explorando la bipartición del hombre entre un yo socialmente aceptable (el científico o el joven esteta) y un yo aberrante (el primate bestial Hyde o el vicioso retrato), fuertemente connotado en el texto de Wilde desde el punto de vista sexual. Según Punter, se trata de una crisis global del sujeto victoriano, en la que confluye la monstruosidad con la sexualidad, y en la que se plantea la cuestión de la identidad en crisis del imperialismo: «¿Cuánto puede llegar uno a perder –individual, social y nacionalmente– sin dejar de ser un «hombre»?» (Punter, 1).

Hans Mayer abre su estudio de «tipología de la literatura homosexual» con una paradoja que domina el *Retrato*: «La tragedia de Oscar Wilde es suficientemente conocida como para que parezca creíble la afirmación de que con su única novela escribió una narración homosexual. Ahora bien, al leer el texto, todo dice aparentemente lo contrario» (Mayer, 238). Retomaremos, en estas páginas, esta paradoja central desde la perspectiva de los «estudios culturales» contemporáneos, reconociendo las aportaciones de los *queer studies* y haciendo dialogar esta sorprendente y compleja novela con su época, la «edad de Dorian» que auguró el propio Wilde[1].

La novela se articula en torno a un trío *queer*[2], formado por Basil Hallward, Dorian Gray y Lord Henry. Según el propio Wilde, «Basil Hallward es lo que creo que soy; Lord Henry lo que el mundo cree que soy; Dorian lo que me gustaría ser –en otras épocas, tal vez» (*Letters*, 352). Basil es el prototipo del pintor finisecular, en plena crisis del realismo figurativo y antes del descubrimiento cubista y abstracto. Retrata al Wilde artista puro, enamorado de la belleza y, por ello, pederasta platónico (es el descubridor de Dorian), en la línea del *outsider* sexual Winckelmann. Lord Henry representa al Wilde mundano, el dandy que hace de su propia vida su mejor obra de arte, el pederasta real (aunque más bien teórico). Como Lord Henry, Wilde vivió bajo la influencia de Walter Pater, y ambos comparten aforismos y paradojas.

Y en el centro el propio Dorian, el perfecto ideal del erómeno, el símbolo de todos los muchachos que Wilde tuvo y buscó en su vida, posiblemente reflejo del joven poeta homosexual John Gray[3]. Como Dorian, Wilde tuvo crisis de misticismo, fue rechazado por los miembros del hotel Savile, y sintió siempre una «curiosa mezcla de ardor e indiferencia», como afirma en su carta a Harry Marillier. Pero, comenta Ellmann, Wilde engloba y supera a todos quienes funcionan como deformaciones o limitaciones de su personalidad.

Dorian Gray encarna la tragedia del esteticismo. En un principio, es presentado como filántropo altruista, antes de caer bajo la influencia de Lord Henry, quien lo utiliza como cobaya en un cruel experimento esteticista,

[1] *Lord Henry define la «era de Dorian»: «Eres el tipo de lo que la edad está buscando, y de lo que teme haber encontrado»* (Works, *155).*

[2] *Siguiendo a A. Sinfield utilizamos el adjetivo «queer» frente al de «gay» para diferenciar históricamente la construcción de la identidad homosexual. La cultura homo sólo se autodenomina «gay» a partir de la militancia de Stonewall.*

[3] *Curiosamente, John Gray logró en su vida la «reconversión» final que Dorian falla en la novela: se hizo sacerdote y regentó, junto con su amante André Raffalovich, una parroquia en Edimburgo, hasta morir en 1934.*

inducido por las teorías de Pater. Según Ellmann, para Wilde el esteticismo no era un credo sino un problema que logra plasmar en un mito moderno, el de la imagen vindicativa, en la que el arte se vuelve contra su original. Renovó la idea del pacto fáustico al localizar el tema en la controversia contemporánea del *art pour l'art*, plasmando su credo teórico y reflejando, de forma velada, lo que vivía sexualmente desde hacía cuatro años.

La imagen del mundo como pura y simple totalidad estética, analiza Mayer, es revocada: «Todos los que han caído en esta idolatría estética perecen por asesinato, suicidio, soledad» (240). El final no refleja necesariamente un moralismo al uso, en el que el transgresor es castigado por el orden divino y social, sino la consecuencia del narcisismo del personaje principal. Al defender el libro ante la prensa, Wilde explicó: «Todo exceso, como toda renuncia, lleva su propio castigo»[4]. Y sigue: «Lord Henry sólo quiere ser espectador de la vida. Descubre que quienes rechazan la batalla sufren heridas más profundas que quienes toman parte en ella». Respecto a Dorian, se trata de un personaje ciego, trágico en su solipsismo, una autoparodia o autoexpiación del propio Wilde. Tratar de convertirse en objeto estético fuera del tiempo es morir: «Cuando Dorian intenta matar la conciencia, se mata a sí mismo». El *Retrato* pondría así de manifiesto las angustias que dominan un mundo homoerótico estetizado y estigmatizado.

Sin embargo, las oposiciones binarias no terminan de cuajar en la obra, muestran más bien líneas de fractura, que son las del binarismo constitutivo victoriano. El arte se opone a la vida, pero la vida es el arte más elevado, y es el retrato (arte) el que recoge los efectos de la vida degenerada de Dorian. Éste no busca tanto la inmortalidad como la juventud permanente, asociada a un sensualismo exacerbado y una pasión baudelairiana por el «vicio» , entendido desde una epistemología marginal: «Lo que se denomina pecado es un elemento esencial de progreso. Gracias a su curiosidad, el Pecado acrecienta la experiencia de la raza. A través de su aserción intensificada del individualismo, nos salva de la monotonía del tipo.» (Wilde, 1985: 882).

El texto rehúye con obstinación cualquier reduccionismo interpretativo, siguiendo una estrategia del secreto y la desviación que, inscrita en la pro-

[4] *«La moral es esta: todo exceso, así como toda renuncia, acarrea su propio castigo. El pintor, Basil Hallward, venerando en exceso la belleza física, como la mayoría de los pintores, muere a manos de aquel en cuya alma ha creado una vanidad absurda y monstruosa. Dorian Gray, habiendo llevado una vida de mera sensación y placer, trata de matar la conciencia, y en ese momento se mata a sí mismo. Lord Henry Wotton trata de ser meramente el espectador de la vida. Descubre que aquellos que rechazan la batalla son heridos más profundamente que aquellos que participan en ella»* (Letters, *259).*

pia textualidad evasiva y el estilo paradójico, alude siempre a nuevos trasfondos ocultos. Entre ellos, el del «amor que no puede decir su nombre».

En efecto, tras la tragedia del esteticismo, se lee en *Dorian Gray* uno de los primeros intentos de llevar la homosexualidad a la novela inglesa. Wilde vivió al máximo la subcultura homosexual de Londres, «festejando entre panteras» como él mismo afirmó. Wilde tuvo su primera relación homoerótica en 1886, con un chico llamado Robert Ross. Combinó los amantes de Oxford con artistas londinenses como el ilustrador de la primera edición de Dorian Gray, Ricketts; chicos de la clase obrera como E. Shelley o el aprendiz de poeta John Gray, y por supuesto el joven aristócrata Lord Alfred Douglas («Bosie»).

Como recuerda Mayer, el texto parece excluir que Dorian mantuviese relaciones sexuales con Lord Henry o con Basil, separando las esferas sexual y erótica. Dorian es un narcisista, amado por hombres sin realización sexual. Sin embargo, el espectro de la homosexualidad es constante a lo largo de la novela y le da su plena coherencia. La contaminación y el secreto son las dos figuras claves a la hora de escribir acerca de lo indescriptible del discurso victoriano.

El mundo de Dorian es íntegramente masculino, dominado por amantes platónico-estéticos, si bien las alusiones dentro del texto remiten a actividades heterosexuales: el hijo de Lord Kent se casa con una prostituta, Dorian tiene fama de donjuanismo, Lord Henry vive un matrimonio de escaparate y ha mantenido varios *affairs* con mujeres de su círculo social, etc. La existencia del marginado homosexual en la sociedad burguesa del siglo XIX sólo es concebible, según Mayer, como existencia estética. El artista homosexual o bien actuaba como esposo y padre ejemplar, con renuncia de sus impulsos, o bien representaba el papel de marginado total (Mayer, 240), oscilando entre la figura de Lord Henry y el vicioso Dorian.

El misógino Lord Henry mantiene un matrimonio grotesco que es una mera mascarada; alquila una casa de campo para él y para Dorian en Argel (lugar habitual de vacaciones de homosexuales ingleses), y su intento de adoctrinar espiritualmente a su amigo es cuando menos ambiguo. Dorian destruye a hombres y mujeres por igual, como un *homme fatal* cuyas formas de amor son siempre corruptoras: su desinterés por la feminidad de Sibyl Vane se esconde tras la fascinación por el artificio y el juego de las referencias del genio de la ambigüedad sexual, Shakespeare. Según Mayer, Sibyl «inaugura una genealogía de personajes femeninos sólo tolerados con espanto y odio por el mundo homosexual» (242).

A Dorian le gusta disfrazarse como el *mignon* Anne de Joyeuse e identificarse con el bisexual Heliogábalo. Tiene perfecta conciencia de la clase

de amor que ha inspirado: «Era un amor como el que conocieron Miguel Ángel, Montaigne, Winckelmann y el mismo Shakespeare». De modo significativo, Wilde retomará estas mismas expresiones en su defensa del «amor que no osa decir su nombre», ante las acusaciones de «amor antinatural» por parte del fiscal Gill.

Respecto al personaje del artista Basil, éste se sitúa entre la figura del esteticista ambiguo a la Walter Pater y la igualmente ambigua situación del solterón victoriano. El esteticismo de Wilde provenía directamente de la figura de Walter Pater, *outsider* erótico y emblemático de su época: «Pater, un tanto contrahecho, dijo en una ocasión que daría diez años de su vida para ser hermoso. Fue un infatigable apoyo para el número considerable de estudiantes homosexuales que entraban en su órbita, teniendo el poder, según algunos contemporáneos, de corromper a la juventud» (Pearsall, 619). Hallward es asesinado por el hombre al que idolatra, su Antínoo –icono arcaizante de la cultura *queer*.

El propio esteticismo decadente y wildeano connotaba de modo claro, en la época, las tendencias homoeróticas. Para Mayer, los componentes homosexuales en el esteticismo de Wilde, en el prólogo y en los elementos correspondientes a la novela, consisten en el desesperado esfuerzo de escapar del antagonismo entre careta burguesa y escándalo (241). Sin embargo, termina atrapado por dicho antagonismo, llegando al dilema de la doble vida, «el terrible placer de una doble vida» que Dorian disfruta de modo malsano: «Al negar el retrato se aceptan los ritos del mundo de los otros, aparentemente negado con tanta altivez» (244).

Como explica Benshoff, la asociación entre identidad homosexual, elitismo y muerte correspondió al movimiento literario y estético «decadente», liderado en Inglaterra por la figura de Wilde. Como han relatado los historiadores culturales, el término de «decadencia» se convirtió en un eufemismo *fin-de-siècle* para designar la homosexualidad. Los decadentes –mayoritariamente hombres– celebraban uno de los rasgos claves en la construcción «científica» de la homosexualidad en la época: la inversión de género, el alma de una mujer atrapada en un cuerpo de hombre. El «monstruo *queer* y decadente» es invariablemente trágico, como los héroes góticos y románticos de los que desciende (Benshoff, 1997,19).

Esta visión del patético y siniestro dandy homosexual cuajó en la construcción de la vida y las obras de Wilde. El *Retrato* contiene, según Benshoff, «la imaginería esencial del monstruo *queer* –el joven efebo sexualmente activo y atractivo que posee un terrible secreto, que se ve obligado a encerrar en un armario escondido» (Benshoff, 1997, 24). El *topos* gótico

de lo «inenarrable» se transformó, en palabras del joven amante de Wilde, Lord Alfred Douglas, en «el amor que no osa decir su nombre».

Por otra parte, la subcultura *queer* victoriana era todavía bisexual, como recuerda Sienfield, tanto para protejerse ante el orden moral burgués (el propio matrimonio de Wilde), como por tendencias eróticas. El prototipo de Dorian, indolente, disoluto, lujoso, extravagante, coleccionista y cosmopolita, corresponde al aristocrático de dandy afeminado, frente al tipo de hombre de clase media trabajador, honrado y útil de la ideología burguesa. *Dorian Gray* es así una parábola de la represión sexual victoriana en su conjunto, no exclusivamente homofóbica.

Como explica el historiador Pearsall, «la represión era el *pattern* de la vida sexual victoriana, provocando una ansiedad generalizada, promovida por los propios médicos: ansiedad en torno a la masturbación, en torno al exceso de sexo, incluso en torno a la falta de sexo». (Pearsall, 515). De hecho, una de las obsesiones centrales de la obra es la transcripción física de la actividad sexual, que recoge la ansiedad victoriana por las enfermedades venéreas y la masturbación: «Para los victorianos, la masturbación era lo máximo en lo indecible». (Pearsall, 510), siendo interpretada por los sexólogos de la época como una propensión a la inversión (Folby, 83).

Dorian Gray refleja, según Punter, la circularidad viciosa de la represión sexual. Por una parte, Lord Henry ataca esta represión, aludiendo que, si no seguimos nuestros deseos, «degeneramos hasta ser horripilantes marionetas, poseídos por la memoria de pasiones de las que tuvimos demasiado pavor» (1995, 408). Pero el resultado catastrófico de la liberación hedonista proclamada por Lord Henry es la tragedia de Dorian, quien termina convertido en una «marioneta repugnante»: «Tanto Dorian como Hyde «se hacen salvajes», ambos renuncian a la moralidad represiva de la cultura dominante, pero lo único que logran es una asimilación a la aún peor «moralidad» de las clases inferiores» (Punter, 8).

Otra figura que invade el retrato de Dorian, y tal vez la propia contaminación textual de la novela, es el espectro de la sífilis y las enfermedades venéreas, paranoia central en el sistema imaginario victoriano. Según una sufragista de la época, 75% de los hombres tenían enfermedades venéreas, y un anónimo periodista preveía un incremento exponencial hasta llegar a 1.460.000 infectados cada año, en una vampirización total del Imperio que Bram Stoker retomó para la construcción de su mito erótico *Drácula*. Como recuerda Pearsall, la enfermedad venérea era la «ruleta rusa del sexo victoriano», generando una «sifilofobia» colectiva, expresada en una forma de hipocondría conocida como «sífilis imaginaria». Los síntomas que presentan el retrato de Dorian refleja la iconografía finisecular del cuerpo sifi-

lítico: «Amenazaba el espectro de lo que Havelock Ellis describió como la *maladie du siècle*, «la enfermedad del exceso, del vicio, de la ansiedad prolongada»–progresión sibilina hasta la parálisis general y la desfiguración, en la que los instintos, especialmente los sexuales, se liberan.» (Pearsall, 289-290).

La propia transcripción física de los vicios en el retrato corresponde a la «medicalización del pecado» estudiada por Foucault en la construcción tanto de las sexualidades como de la mirada clínica. La vieja noción de pecado fue incorporada a las nuevas conceptualizaciones científicas de la enfermedad, conceptos demonizados con atribuciones morales. La visibilidad del vicio, su inscripción física en el sujeto, corresponde a la obsesión fisiológica de Lombroso o Nordau, en cuyo discurso ideológico se construye, legitima y reifica al «homosexual» como especie, junto al hombre criminal. Ulrichs contribuyó a establecer la ecuación «homosexual-monstruo» en 1869, cuando escribió *Incubus: Urning-love and blood lust,* en respuesta a una violación particularmente violenta de un niño de cinco años.

Pero es sin duda la lógica del secreto la que, combinada con los rizomas de la contaminación intra y extratextual, hace de Dorian Gray una «epistemología del armario», según la expresión de Segdwick. Desde la primera página, el texto alude a perspectivas secretas: «Basil Hallward, cuya súbita desaparición hace algunos años causó, en la época, tal excitación pública y dio pie a tantas y extrañas conjeturas» (377).

Los índices que aluden a un misterioso subtexto a lo largo de la obra son múltiples. ¿Qué libro cambió la vida de Lord Henry cuando tenía dieciséis años? ¿Qué ocurrió entre Dorian y Alan Campbell? ¿Cuáles son los experimentos de éste? ¿Cuál es el secreto que Dorian posee y con el que chantajea a Alan para que éste se deshaga del cadáver de Basil?[5] ¿Cómo consigue Alan hacer desaparecer el cadáver de Basil? ¿Cuáles son exactamente los rumores que rodean a Dorian? ¿Cuál es la causa del suicidio del joven guardia? ¿ Cuáles son los vicios de Sir Henry Ashton y el Duque de Perth? ¿A qué se debe la misteriosa desaparición del criado Victor? ¿Cuál fue la corrupción de Lady Gwendoline?, etc.

La cuestión de la interpretación fue fundamental en la recepción de la novela, en un caso extremo de hermenéutica policial. El fiscal Carson utilizó los textos literarios como pruebas de su acusación contra Wilde, leyen-

[5] *El chantaje era una actividad clásica a la que estaban expuestos los que, como Wilde, contrataban a jóvenes prostitutos. Según Pearsall, Wilde tuvo una sucesión de amantes prostitutos, algunos de los cuales tenían chulos que no dudaban en utilizar el chantaje. Estaban F. Atkins y su protector «el tío Burton», A. Wood, «Jenny», quien luego sería un* clergyman; *y los hermanos Parker, respectivamente señor y mayordomo (Pearsall, 620).*

do amplios extractos del *Retrato* e interrogando al autor al respecto[6]. Wilde se defendió de las acusaciones de homosexualidad alegando la indeterminación constitutiva de su novela y no haciéndose responsable del modo en que la sociedad pudiera interpretar su obra: «Cada hombre ve su propio pecado en Dorian Gray. Nadie sabe qué son los pecados de Dorian Gray. Aquel que los encuentre los ha comprado.» (*Letters,* 266).

La estrategia del *collage* y la contaminación textual cumplió aquí su función subversiva. Cuando Carson le interroga acerca de la frase «Admito que te he adorado locamente», preguntándole si él mismo ha tenido esos sentimientos, Wilde responde irónicamente que la expresión está sacada de Shakespeare. Carson contrataca recordando el artículo sobre «W. H.», en el que figuraba una interpretación homoerótica de los *Sonetos.* Siguiendo en su línea de paradojas y ocultación, Wilde expone que demostró justo lo contrario.

M. S. Foldy analiza detenidamente el juicio contra Wilde, al que considera un jalón decisivo en la «construcción social del homosexual» (87). La sociedad victoriana no podía discutir abiertamente algo tan tabú como la homosexualidad. La ciencia no sabía aún cómo designar ese oscuro objeto del saber. El término «homosexual» fue introducido por un médico húngaro llamado Benkert en 1869. Lo definió como «una fijación sexual que incapacita física y mentalmente una erección normal, e inspira horror por el sexo opuesto y atracción irresistible hacia el propio» (Pearsall, 1971: 546). Si bien hubo un gran interés por el fenómeno hacia finales de siglo –entre 1898 y 1908 se publicaron más de 1.000 artículos al respecto–, la confusión terminológica era extrema. Pearsall cita, entre otros, «amor homogénico», «contrasexualidad», «similisexualismo», «uranismo», «intersexualidad», «tercer sexo» y el delirante neologismo de C. H. Ulrich, *amor Urning*[7].

En paralelo con esta confusión epistemológica, las propias leyes victorianas no reconocían específicamente la figura del «homosexual», ya que el *Amandment* de Labouchere estaba destinado a combatir la prostitución y la decadencia del sexo en general (se estimaba que había en Londres 120.000 prostitutas en una población total de 2.362.000). La sanción de

[6] *Un ejemplo significativo de este interrogatorio hermeneútico es el siguiente: Carson: «¿Podrían el afecto y el amor del artista de Dorian Gray llevar a un indiviuo ordinario a pensar que presuponen una cierta tendencia?», a lo que Wilde responde elusivamente: «No tengo ningún conocimiento de la opinión de los individuos ordinarios» (Foldy, 11).*

[7] *Según Ulrich, los «Urnings» son los hombres afeminados, por oposición a los «dionings» o mujeres masculinas. El alma femenina en el hombre dio origen al término «uranismo», de mayor fortuna que los «urnings», de clara connotación gótica y fantástica.*

gross indecency entre hombres remitía a una serie de actos indefinidos, abriendo la ley al conflicto de las interpretaciones que dominó por completo el juicio contra Wilde, y, más profundamente, la propia obra del novelista.

Las estrategias textuales de Wilde y su propia defensa oral ante la Corte, obedecen a esta indeterminación central de la propia identidad sexual y de los discursos que tratan de circunscribirla. Siguiendo la distinción de Gadamer entre comprensión e interpretación, expuesta en *Verdad y Método*, Wilde deseaba que sus textos fueran interpretados buscando lo que el texto dice, cobijándose tras los vacíos e indeterminaciones del texto literario, que él cultivaba tan insistentemente (aforismos, paradojas, simbolismo...), mientras que Carson deseaba sacar a la luz las intenciones originarias del autor en el texto, según el contexto de su experiencia vital y su conocimiento de mundo[8]. De hecho, Carson no pudo rellenar los vacíos textuales de Wilde con su interpretación médico–represiva y tuvo que abandonar los escritos de Wilde en su argumentación final, pasando a la criminalización de los actos del artista en el *underground* victoriano.

Los propios amantes de Wilde no se equivocaron. Lionel Johnson escribió un ingenioso poema en latín, *In honorem doriani*, que reza: «Aquí están las manzanas de Sodoma, aquí están las esencias mismas de los vicios, y los dulces pecados» (Ellmann, 379).

A la pregunta de si el *Retrato* es una novela homosexual, podemos ahora responder que se trata de una textualización que refleja las tensiones y anomias de la construcción ideológica del «homosexual» en un momento histórico preciso. El recurso a lo *camp*, lo irreal y lo simbólico, así como todos los elementos indeterminados de la novela, la lógica de la contaminación y el secreto, vienen condicionados por los límites a los que la sociedad victoriana circunscribía el discurso de una experiencia vital prohibida. El retrato de Dorian, el monstruo en el armario, saldría a la luz en el histórico juicio del que nace todo un siglo de cultura *gay* anglosajona[9], el *Wilde century* que estudia Seinfeld, desde Alec Waugh hasta el *glam-rock*.

Wilde, en su carta a Lord Alfred Douglas desde la cárcel, escribe significativamente: «Olvidé que cada pequeña acción cotidiana crea o destruye el

[8] *Desde la aparición de la novela, el público la vio como un* roman à clef *y se discutió mucho sobre la identidad de los personajes. Así, para el pintor Basil Hallward, Basil Ward fue el más directo candidato, por la onomástica y su amistad con Wilde, pero también surge el espectro de Whistler, mucho más cercano al escritor, y con el que éste tuvo una gran rivalidad, tal vez explicativa del asesinato y disolución física de éste en la ficción.*

[9] *«La imagen del* queer *tomó cohesión cuando el dandy ocioso, afeminado y estético fue descubierto en plenas prácticas sexuales homoeróticas, subtendidas por el dinero» (Seinfeld, 125).*

carácter y así pues aquello que uno ha hecho en el cuarto secreto, tendrá algún día que gritarlo en los tejados» (*Letters,* 466).

La construcción de cierta «sensibilidad gay» presente en la comunidad rosa hasta los años 60 debe mucho tanto al *Retrato* como al juicio que éste prefigura, cimentándose, según Jack Babuscio, en el *camp*, la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor. Después de Stonewall, el modelo wildeano fue desconstruido como ejemplo de autoopresión y juego con los discursos del poder, abandonándose frente a un nuevo modelo, postmoderno, de identidad sexual.

Bibliografía

BENSHOFF, H. M.: *Monsters in the closet,* Manchester University Press, 1997.

ELLMANN, R.: *Oscar Wilde*, Barcelona, Edhasa, 1991.

FOLDY, M. S.: *The Trials of Oscar Wilde*, Londres, Yale University Press, 1997.

MAYER, H.: *Historia maldita de la literatura*, Madrid, Taurus, 1982.

PAGLIA, C.: *Sexual Personae*, Londres, Yale University Press, 1990.

PEARSALL, R.: *The Worm in the Bud. The World of Victorian Sexuality*, Penguin Books, 1971.

SEDGWICK, E. K.: *Epistemology of the Closet*, Nueva York, Harvester Wheatsheaf, 1990.

SINFIELD, A.: *The Wilde century*, Nueva York, Cassell, 1994.

VARTY, A.: *A Preface to Oscar Wilde*, Londres, Longman, 1998.

WILDE, O.: *Complete Works*, Londres, Hamlyn, 1985.

– , *El retrato de Dorian Gray*, ed. y prólogo de M. F. Míguez, Cátedra, 1995.

_ , *The Letters of Oscar Wilde*, Rupert Hart-Davis, Londres, 1963.

BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
DICCIONARIO INFERNAL
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CAZOTTE
ROMANCE GITANO
A. PEREZ DE GUZMAN
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
TOMO 3
Cancionero de baena
LIBROS DE CABALLERIAS
RIMAS

La joroba de los perdedores*

Está en mi memoria aquel prólogo a los aforismos de Lichtenberg que escribiera Juan Villoro (México, 1956) para los breviarios del FCE. Era la primera vez que me acercaba a su escritura y fue para mí una revelación doble. Por un lado descubrí el universo fragmentado y lucidísimo de Lichtenberg y por otro descubrí a un prologuista de excepción que lograba a través de una prosa dinámica y envolvente un acercamiento afectivo y a la vez erudito de su objeto de estudio. Con los años advertí que mi experiencia de aquella lectura era compartida con muchas otras personas y hoy por hoy creo, sin equivocarme, que aquel texto con nombre de poema de Edmond Jabés «La voz en el desierto» es un faro y una referencia notable en el universo paraliterario, automarginado y siempre atractivo de los prólogos. Con el tiempo supe que Juan Villoro practicaba con gran acierto la crónica periodística y mi primera impresión no fue la sorpresa ni el extrañamiento sino más bien la confirmación de una sospecha el escritor de «La voz en el desierto» no podía ser únicamente un estudioso, un «germanista», incluso no podía ser únicamente un narrador a secas. Su sensibilidad literaria bebía de muy diversas fuentes y su manera de acercarse a la realidad y construirla era verdaderamente poliédrica: erudición y biografismo, amplia cobertura temática y lirismo, aunque no explícito, sí potente. En poco tiempo Juan Villoro se convirtió en un autor prolífico y entre sus entregas se cuentan dos novelas *El disparo de Argón* y *Materia dispuesta,* los libros para niños *El profesor Zípper y la fabulosa guitarra eléctrica y Autopista sanguijuela,* y el volumen de crónicas titulado *Los once de la tribu.*

Con *La casa pierde* (Alfaguara, 2000) Juan Villoro vuelve a la narración breve que había dejado atrás en libros anteriores como *Albercas* o *La noche navegable.* Ganador del premio mexicano «Xavier Villaurrutia», *La casa pierde* es un conjunto de diez relatos que si algo tienen en común es su visión de la pérdida y la interacción de personajes cuyo desgaste cotidiano es el de conocerse y sorprenderse así mismos. Un campeón de boxeo y su amigo periodista, un joven de la ciudad que se pierde en el desierto en busca de peyote, el apoderado de un equipo de fútbol

* La casa pierde, *Juan Villoro, Alfaguara, 2000.*

de segunda, un profesor mexicano invitado por la Universidad de New Haven: personajes siempre insertados en circunstancias que intentan un equilibrio entre el *continuum* rutinario de sus vidas y la inminente catástrofe emocional. Porque las vidas de los personajes de Villoro son terriblemente trágicas en su aparente normalidad y esto hace que su intimidad sensible sea una especie de magma que subyace a lo largo de la lectura y que nunca llega a estallar o manifestarse plenamente. Esto –que no es un *handicap* sino todo lo contrario– permite que los relatos mantengan una contención y una energía interna que no llega a traducirse en *suspense,* pero sí en una dolencia crónica y subcutánea. De ahí que los dos cuentos que más llamaron mi atención «Campeón ligero» y «Planeta prohibido» sean, en el fondo, la incubación de una dilatada y minuciosa dolencia emocional. El periodista deportivo y amigo del *Campeón ligero,* invierte muchos años en una relación amistosa que en el fondo es un callejón sin salida. El profesor mexicano de *Planeta Prohibido* aparentemente siempre rodeado de amigos y familiares, encuentra en su visita a New Haven el signo de su prolongada soledad. Esto no determina, sin embargo, una escritura de corte exclusivamente pesimista, aunque sus deudas y afinidades con Juan Carlos Onetti sean visibles. Más que pesimistas estos cuentos de Juan Villoro juegan con el nivel de esperanzas de sus personajes. No hay un hundimiento definitivo pero tampoco se revela la felicidad más que en la memoria. Conscientes de que la vida es un entramado de oscuros lazos afectivos, de secretos inconfesables, los personajes de *La casa pierde* se sumergen en su propia soledad en busca, no de un único refugio posible, sino de un destino inevitable. De ahí que estos relatos parecen carecer de una estrategia rigurosa, de un visible hilo conductor, y dejen llevarse por la corriente de los afectos en juego, determinando éstos los encadenamientos cronológicos y argumentales de cada una de las historias. Practicante de un sutil sentido del humor (en realidad su humor casi no da risa y se resuelve en una mezcla de crueldad y compasión), Juan Villoro ensaya sus historias con buena pluma y nos entrega un libro donde los perdedores igual que Georg Christoph Lichtenberg, evitan darnos la espalda para que no veamos sus jorobas.

Gustavo Valle

El semiólogo salvaje*

Los veinte años de la desaparición de Roland Barthes han pasado prácticamente inadvertidos en Francia. Un breve coloquio, dos o tres emisiones de radio, algún furtivo libro de homenaje y la promesa de una exposición en el Centro Georges Pompidou agotan la lista de eventos de una muy pobre conmemoración. Pareciera que ya nadie recuerda a Barthes o, mejor, que ya nadie quiere recordar a Barthes. Como otras figuras de la aventura estructuralista, el semiólogo sigue recluido en el oscuro purgatorio al que lo condenan no sólo las persistentes reservas de los universitarios sino también el ofuscamiento de una clase intelectual demasiado ocupada en hacerse un lugar en el presente como para poder ofrecernos una revisión crítica de su legado. Bien lo sabía el autor de *Système de la mode:* los cenáculos parisienses no viven sino por y para la actualidad. Anatemizado, reducido a la caricatura del homosexual narcisista o simplemente olvidado, Barthes es hoy apenas la sombra de su sombra y una muestra más de la reprimida memoria de la *intelligentzia* francesa ante el pensamiento de los sesenta.

Para reparar de algún modo la injusticia, no habría estado mal que se hubiera publicado en París –y en 2000– *El semiólogo salvaje* de Rafael Castillo Zapata. Este joven ensayista venezolano ya se había dado a conocer, hace unos diez años, con su *Fenomenología del bolero,* un viaje sentimental y conceptual por los discursos amorosos del Caribe, muy a la manera barthesiana. Su nuevo libro hace explícita su deuda para con el maestro francés y constituye justamente una brillante lectura de la trayectoria intelectual de Barthes a lo largo de tres décadas, entre 1953 y 1973. Se trata, como es sabido, de un período decisivo: el capítulo central en la epopeya del semiólogo, desde sus inicios en la revista *Théâtre Populaire* hasta el viaje a Japón y la publicación de *L'Empire des Signes.* Castillo Zapata cubre este extenso territorio con una exposición detallada de las distintas encrucijadas teóricas, históricas y éticas que marcan la obra de un hombre fascinado por los signos y por el enigma del sentido –un hombre que, como se muestra en el ensayo, quiso ante todo ser fiel a su pasión, pero que no por ello dejó

* El semiólogo salvaje. *Rafael Castillo Zapata, Fondo Editorial Fundarte, Caracas, 1998, 199 pp.*

de dialogar intensamente con sus predecesores y contemporáneos. Michelet, Saussure, Brecht, Camus y Sartre son algunos de esos interlocutores privilegiados cuya influencia se analiza cuidadosamente, tanto en sus aspectos positivos como negativos. Cada uno señala un momento en la sinuosa construcción de la ciencia barthesiana de los signos. Ya a comienzos de los años cincuenta, Sartre aporta así los fundamentos de una crítica ideológica de la significación. Le sigue el descubrimiento de Saussure y de la ciencia lingüística, y la relectura de Michelet, modelo de enunciación de un sujeto histórico que, a la manera de un fenomenólogo *avant la lettre,* se implica en el acto mismo de conocer. Frente a ellos se alzan, como necesaria corrección, como matización o contrapeso, el ejemplo de Camus con su escritura blanca y su defensa de la libertad intelectual, y, sobre todo, la cara presencia de Brecht, quien, al decir de Castillo Zapata, «viene a promover el encuentro dichoso entre el compromiso, la cientificidad y el placer».

Estos tres términos forman el triángulo de variables geometrías que, repetidamente, organiza la interpretación del itinerario de Barthes. El compromiso traduce las inclinaciones utopistas que le llevan a concebir la semiología como un desenmascaramiento de la reificación burguesa del sentido –fenómeno que el autor llama «naturalización». La nueva ciencia tiene, en efecto, un papel subversivo: ser el arma que pone al descubierto las mistificaciones del lenguaje contemporáneo. No es otro el proyecto de *Mitologías* ni el camino que le conduce a Brecht y, más tarde, a la órbita ideológica de *Tel Quel.* Pero, como lo demuestra Castillo Zapata, esta línea del pensamiento barthesiano, de clara estirpe sartreano-marxista, mal se aviene con el individualismo y la actitud libertaria del semiólogo, dos magos que lo alejan del dogmatismo y de la inevitable parálisis intelectual que acarrea la asunción de un credo único. De ahí la importancia del teatro brechtiano, pues, en las piezas del dramaturgo alemán, Barthes descubre la posibilidad de desplazar creativamente la cuestión del compromiso, sacándola del esquema de la mera denuncia política y replanteándola en el campo de la invención de nuevos lenguajes críticos. «La experiencia radicalmente gozosa del teatro –apunta el venezolano– vuelve a promover, así, una mutación en el desarrollo de esa ciencia de los signos que Barthes no se cansará de ver como una ciencia dramática: desde *El grado cero de la escritura* hasta *El placer del texto,* asistimos al desarrollo de esa vasta representación teórica donde el sentido del mundo se revela constantemente como espectáculo». Su actitud ante la exigencia científica no es muy distinta. Desde una posi-

ción marginal, lejos de un medio universitario que siempre lo trató con suspicacia –cuando no con desdén–, el semiólogo concibe su labor como una investigación que, suspendiendo todo contenido doctrinal, proyecta la sombra del sujeto en la elaboración de su discurso teórico. Más que Saussure, es Michelet, como ya se ha dicho, la figura clave en este nuevo desplazamiento. El historiador-escritor o, mejor, el escritor-historiador constituye asimismo el paradigma que, mucho antes que *Tel Quel,* le invita a celebrar las nupcias entre la teoría y la práctica de la escritura, como los dos rostros de un mismo compromiso, de una misma búsqueda y, por supuesto, de un solo placer.

Sería inútil tratar de resumir en estas escasas líneas todas y cada una de las ricas facetas del hombre y de la obra examinadas por Castillo Zapata. Con una prosa lenta y elaborada, que prolonga sin temor la extensión de sus frases, el autor traza la viva silueta de un personaje en constante movimiento que supo encarnar, como pocos, el espíritu conflictivo de su época. Sus errores, sus contradicciones y aporías no cuentan aquí menos que sus aciertos, y todos convergen hacia la imagen final de un destino trágico, signado por la lucidez y por el afán de libertad en un tiempo de pesadas servidumbres ideológicas. Es de esperar que *El semiólogo salvaje* encuentre un nuevo editor que difunda el libro fuera de Venezuela, pues no creo equivocarme si digo que se trata de uno de los trabajos más complejos e interesantes que se han publicado recientemente sobre Roland Barthes. Castillo Zapata nos da, con él, una muestra suplementaria de su capacidad de análisis y de su fina pluma, las mejores credenciales de un excelente ensayista.

Gustavo Guerrero

América en los libros

1762. La Habana inglesa. La toma de La Habana por los ingleses, *Hugo O'Donnell y Duque de Estrada y Guillermo Calleja Leal, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1999, 262 pp.*

El presente volumen hace una exhaustiva e incitante incursión en una empresa de resonancias épicas, en cuyo centro terminan por converger los itinerarios de un grupo de personajes que parecen robados de una novela. Para situar su investigación en un contexto que la haga comprensible, los autores han abordado el popular episodio de la toma de La Habana con esmero narrativo y alcance histórico, probando con su archivo cada detalle, contrastando la imagen canónica, de naturaleza romántica, y los nuevos hallazgos, ya refinados por la moderna historiografía. En estos pocos datos están ya implícitos los méritos de la obra, y quien ame la prosa sobre temas marineros ha de disfrutar tanto con su lectura como el historiador. Más aún, mirándolo bien, se puede precisar que la arquitectura general del proyecto, tan rigurosa en lo académico, no excluye una intención novelesca convincente y eficaz.

Lo que O'Donnell y Calleja Leal quieren representar es el período que sigue a la firma del Tercer Pacto de Familia, cuando Inglaterra declara la guerra a España (4 de enero de 1762) y el gobierno inglés proyecta un golpe que le interesaba desde la época de sir Francis Drake: ocupar La Habana con sus tropas. En su análisis los autores han advertido que el plan expedicionario, perfecto en apariencia, no resiste el primer plano; por el contrario, «era arriesgado e imperfecto, y por ello tuvo tan gran oposición entre los propios ingleses. La defensiva hispano-francesa contaba con varias bazas de gran importancia que, sin embargo, en unos casos no pudo y en otros no supo aprovechar en su favor, precisamente por sobrevalorar los proyectos del enemigo, incapaces de pensar que un plan británico pudiese pecar de tanta falta de lógica y previsión». Dicho esto, y al margen del error estratégico, es necesario no perder de vista el arribo de la formidable escuadra invasora, al mando del almirante sir George Pocock, pues en ella viajaba sir George Keppel, tercer conde de Albemarle y jefe del ejército de más de diez mil hombres que se proponía conquistar La Habana. Para concluir este cuadro, como centro de una mitología naval, sólo faltan el asedio de la fortaleza del Morro, y en último término, su trágica defensa, al mando del capitán de navío don Luis de Velasco.

La aventura no es arbitraria: los autores tocan aspectos sistemáticos y ritualizados, como la política internacional, el protocolo diplomático y la táctica militar, apuntando en ese diagrama las múltiples evoluciones de la travesía, el asedio, la conquista y la ocupación. Asimismo, indagan acerca del dominio británico de la plaza y estudian su recuperación española, en cumplimiento de la Paz de Versalles.

Como corresponde a una edición de estas características, el libro se presenta oportunamente ilustrado. Enriquecen la entrega un catálogo de fuentes y dos apéndices, documental y fotográfico.

Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo, *Nellie Bauzá Echevarría, Pliegos, Madrid, 1999, 190 pp.*

A propósito del cronista guatemalteco decía Cansinos Asséns que todas sus virtudes de escritor son virtudes francesas, «desde ese aire adormecido y desdeñoso, que nos trae el testigo de alguien que se ha sumergido en los mares de ajenjo de Verlaine y ha probado el sabor de los paraísos artificiales, ese aire que ya tiene un encanto antiguo en la nueva literatura francesa, robusta y fuerte, hasta su sintaxis, que consentiría en traducirle al francés sin cambiar una vírgula». Autor al que no son ajenos el momento estremecido y la ceremonia púrpura, Gómez Carrillo liga las vicisitudes del decadentismo con un adverbio de contemporaneidad, y en ese gesto, animado por tan fecunda contradicción, proporciona una serie de crónicas llenas de fervor estético, donde se manifiestan con mayor claridad sus influencias literarias, definidas en el despertar común de Lorrain, Villiers de l'Isle Adan, Barrès, Huysmans y otros creadores de expresión fuliginosa. Por lo demás, fácil es reconocer ese talante en su biografía, rica en elementos impresionistas, tan agitada que puede reservar las mayores sorpresas, desde los amoríos de folletín a los viajes exóticos de tradición finisecular.

No escasean los estudiosos de la crónica sentimental a lo Gómez Carrillo, pero faltan análisis atentos de su obra novelística, una obra quizá menor, aunque también luminosa y, cómo no, felizmente sensual y mundana. Con seguro oficio académico, Nellie Bauzá estudia tres piezas del novelista –*Del amor, del dolor y del vicio* (1898), *Bohemia sentimental* (1899) y *Maravillas* (1899)–, examinando de paso las relaciones de esta trilogía *inmoral* con la novela modernista hispanoamericana, el discurso erótico finisecular y los elementos básicos de la iconografía *fin-de-siècle.* En su búsqueda de los temas recurrentes, el

volumen se ajusta con sencillez al propósito divulgativo y traza un plano esencial del mundo humano y literario que rodeó al novelista. Sin embargo, en cuanto a este panorama, es lícita una reserva, pues la autora propone un abigarrado mosaico de opiniones ajenas donde alterna citas imprescindibles –tales son los casos de Mario Praz y Hans Hinterhäuser– con otras peor elegidas, cuando no claramente superfluas e innecesarias para construir su atractivo proyecto.

Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos, *Guillermo Cabrera Infante, Alfaguara, Madrid, 1999, 248 pp.*

Desde *Así en la paz como en la guerra* (1960) hasta la presente colectánea de relatos, el cubano Cabrera Infante (Gibara, 1929) se halla dominado por su propia mitología, si se quiere revisada para que cuadre con el paisaje («La nostalgia es la memoria del alma», decía en *Mea Cuba)* y con el salto en el vacío que es el oficio de escribir. Como en todos los mitos, hay en éste invariantes que se superponen a la transformación, datos que iluminan una vida y otros que devanan ese ovillo de lino que Dédalo le dio a Ariadna (por algo nos avisa Cabrera de que la ordenación del volumen es arbitraria y de ningún modo indica el orden en que deben ser leídos sus cuentos, privados ya de fecha y contexto).

Lo autológico se convierte en creación personal, y si todo está hecho con espejos (¿simetría o duplicado?), no está de más encontrar en estos cuentos el espejo de la vida habanera («Mis versiones –advierte– son pobres reflejos del relato oral que se ha llamado en Cuba relajo real»), y también el espejo partido y el deformante, el espejo como metáfora de apariencias superficiales y como residencia de almas o mundos alternativos, el espejo de la introspección y, felizmente, la imagen espejo del cinematógrafo.

Con su prosa de madréporas y el humor cáustico que suele frecuentar, Cabrera experimenta con los recursos del idioma y recrea el coloquialismo cubano con necesaria garrulería. Habituado al género corto, el fabulador inspecciona el costumbrismo en primera persona del singular y propone un riquísimo y divertido anecdotario (el jardín trasero de cada casa). Hay en estos relatos arcángeles que se vuelven faunos, inspectores de supercherías, visitantes hundidos en el tópico y, sobre todo, cubanos gramaticales, de apasionada locuacidad, sometidos a la ciencia de inventar cómo vivir.

Bajo el mismo pabellón, se adjuntan en el repertorio cuentos como «Josefina, atiende a los señores» y

«La duración del tiempo», donde el habla local cobra protagonismo y sale al juego, intentando captar en las bocas ajenas la verdadera esencia de un tiempo y una geografía. Otras entregas corresponden a una faceta imprevisible de este mundo, caso del conocido «Delito por bailar el chachachá», en que la experimentación se delinea claramente para destilar su riqueza de matices y referencias literarias. Sigue la orla de bombillas eléctricas «Muerte de un autómata», donde Cabrera prolonga con ingenio el truco revelado en «Maelzel's Chess-Player», de Poe. En otros relatos cabe reírse de las preguntas inquisitivas alrededor del estereotipo cubano (véase «Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs Campbell»), y también disfrutar de leyendas repetidas por la feligresía cinéfila, como sucede en «El fantasma del Cine Essoldo», donde el escritor diagnostica su enfermedad predilecta.

Los nazis en Chile, *Víctor Farías, Seix Barral, Barcelona, 2000, 586 pp.*

En su obra ensayística el chileno Víctor Farías ha encarado asuntos enigmáticos y controversiales, entendiendo por ello que sus conclusiones han sido perturbadoras, y ciertamente muy discutidas. Para dar un veloz panorama de semejante itinerario, baste citar su libro *Heidegger y ėl nazismo* (1987) y las dos monografías que dedicó a la literatura *proscrita* (sic) del joven Borges, *La metafísica del arrabal* (1992) y *Las actas secretas* (1994).

A través de varios niveles de análisis, Farías intenta en la presente entrega una historia de las relaciones germano-chilenas entre 1932 y 1945. Tan amplia y documentada presentación debe mucho a sus pesquisas en el Archivo Secreto del Estado de Prusia (GSTA, *Geheimes Staatsarchiv),* donde se reúnen todas las actas del Instituto Iberoamericano de Berlín *(Ibero-Amerikanisches Institut,* IAI) hasta 1944. El citado Instituto fue, bajo la guía del general Wilhelm Paupel, el arco disparador de la penetración nazi en América Latina. De ahí que sus tortuosas actividades ordenasen la influencia ultramarina del nacionalsocialismo, influencia concretada a través de diversos canales, entre ellos el Ministerio de Asuntos Exteriores del Reich (AA, *Auswärtige Amt),* el partido nazi *(National-Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei,* NSDAP), su sección encargada del extranjero (AO, *Auslandsorganisation)* y, lógicamente, el grupo nazi chileno, NSDAP (AO) *Landesgruppe Chile.* Otras organizaciones del frente nazi, de orden periféricxo, fueron las escuelas alemanas *(Deutsche Schulen)* y la Iglesia Evangélica alemana. Para el historiador, una figura relevante en toda esta operación fue una diplo-

mática chileno-germana, Margarita Johow, agregada cultural durante siete años en la Embajada de Chile en Berlín, genuino enclave nacional-socialista en aquel período. Muy hábilmente Farías nos atrae a ese mundo siniestro, en que la barbarie imita el canon industrial. (Hay un episodio que lo caracteriza: el ciclo de experimentos raciales con niños chilenos, destinados a ratificar que Chile, «país bastardo», suponía un peligro genético para la pureza racial de la colonia alemana.) Urgido por su torrentoso archivo, el autor estudia la política exterior de Chile y los vínculos de sus instituciones diplomáticas con el Tercer Reich. Asimismo, rastrea el espionaje nazi en Chile y averigua los lazos que se establecieron entre las Fuerzas Armadas chilenas y el hitlerismo, dedicando un especial interés a la revista *Ejército-Marina-Aviación,* instrumento de propaganda al que no fue ajeno un joven suscriptor, Augusto Pinochet. Finalmente, para construir su epílogo, Farías acude a otro hecho que causó una reciente polémica periodística: la infructuosa solicitud hecha en 1972 por Simon Wieshental a Salvador Allende, con el propósito de lograr la extradición del criminal nazi Walter Rauff, refugiado en Chile desde 1961.

Hay en este voluminoso informe algo terrible que nos recuerda aquella intuición de Borges en 1939: «Es posible que una derrota alemana sea la ruina de Alemania; es indiscutible que su victoria sería la ruina y el envilecimiento del orbe. No me refiero al imaginario peligro de una aventura colonial sudamericana; pienso en los imitadores autóctonos, en los *Übermenschen* caseros, que el inexorable azar nos depararía».

Vida perdida, *Ernesto Cardenal, Seix Barral, Barcelona, 1999, 457 pp.*

El deseo, ausente de recelos, y una religiosidad heterodoxa, azarosa, con cierto sentido purificador, parecen ser los resortes últimos de Ernesto Cardenal (Granada, 1925), poeta y político nicaragüense que, a mayor abundancia y trajín, reconstruye en estas páginas los vaivenes del amante clandestino, el reparto de naipes político y las posibilidades de ensoñación del místico, dejando su huella en la novela que hay dentro de todo esbozo memorialista. Contra la soberbia del dato exacto, en las secuencias de este proyecto se desliza la entropía implícita en todo recuerdo –la misma vida es entropía, negativa y efímera–, y una radical ambigüedad impregna cada registro. Formulada en estos términos, la memoria implica una descompensación, sobre todo si el relato va de la mitad de la vida a la infancia, ese espacio donde Cardenal ubica su Arcadia y sitúa el fin de

su recapitulación. En esta espiral, el autor evita la estatuaria y prefiere relatar los acontecimientos con un aire inocente, excitado, insatisfecho de la norma, ocasionalmente pueril, pero siempre respetuoso con la claridad formal: «Desprendidos de todo lo superfluo –sostiene–, nuestras vidas son como los cuartos de los hoteles».

Para resumir todo este currículo emotivo hay que mencionar primeramente el vuelo de Cardenal desde Nicaragua hasta Estados Unidos para ingresar en el monasterio trapense de Our Lady of Gethsemani, en Kentucky. Si no puede haber duda sobre la importancia de Thomas Merton para su retrato juvenil, es por otra parte esencial la presencia de los nombres más granados de la poesía nicaragüense. A destacar también los muchos enamoramientos, constituyendo un nuevo dilema: «Sería erróneo –escribe– pensar que yo fui un pecador como San Agustín. Más bien yo sentía envidia de San Agustín. Yo hubiera querido tener la vida intensa de pecado sexual que él tuvo antes de su conversión; y también deseaba tener como él mi conversión pero después. Después de haber pecado como él».

Al margen de su anecdotario en el noviciado y la universidad, Cardenal escribe a propósito de los Somoza, subrayando detalles crueles (las torturas al mismo tiempo que se oyen las carcajadas de Tachito) y también reveladores (la caravana del dictador que paraliza el tráfico, cuando se dirige a la Casa Presidencial), y combinando esos detalles tomados de la realidad con reflexiones acerca del placer, la fe y el dolor, con toda su carga de incertidumbre y desorden.

Pompeu Gener y el modernismo, *Consuelo Triviño Anzola, Verbum, Madrid, 2000, 176 pp.*

Como a muchos otros cronistas, también a Gómez Carrillo le interesó la polémica de Pompeu Gener con Clarín, quien lo acusó de plagiar a Max Nordau en *Literaturas Malsanas* (1884), una obra desde la que Gener dirigía sus dardos contra simbolistas, decadentistas y demás náufragos del fin de siglo. Es más, en un pasaje de sus *Primeros estudios cosmopolitas* (1920) menciona el debate: «Una de las cosas que con más curiosidad deseaba yo saber era si, según el autor de *Degeneración,* mi sabio amigo Pompeyo Gener *resultaba* o no, en su libro de las *Literaturas Malsanas,* un crítico original. Desgraciadamente, Max Nordau no había leído aún la obra de su colega catalán.

–¡Gener! –me dijo– ¿Pompeyo Gener?... No le conozco...»

Ciertamente, ese afilado desconocimiento de Nordau indica la amplitud de su matiz, y además preludia el posterior olvido de Gener en el ámbito intelectual hispánico. Inspeccionando esta suerte gris y paradójica del personaje, Consuelo Triviño afronta ahora el reto de construir un ameno y a la vez profundo estudio de Pompeyo Gener en la cambiante pluralidad de sus máscaras.

Frente a toda interpretación unívoca, el drama se desarrolla a lo largo de discontinuidades y contradicciones. Apasionado lector de Nietzsche, Gener difunde sus ideas en España, pero su lectura del filósofo parece soslayar que éste era enemigo del positivismo. En un rastro impuro y mixto, el catalán, adversario declarado de la metafísica, también introduce a las ideas positivistas de Comte y de Littré, «no sólo como comentarista de novedades, sino como autor de *La muerte y el diablo,* que recibió todos los elogios de la crítica francesa de la época». Asimismo, manifiesta su afán por introducir en Cataluña los avances del momento e intenta contagiar a sus contemporáneos ese entusiasmo suyo ante el progreso. Pero estas pretensiones quedan deslucidas por el desdén con que se le recuerda, un desdén que, a juicio de Triviño, «se debe quizás a algunos de sus disparatados planteamientos, consecuencia sin duda de su imposibilidad de superar el entusiasmo positivista para asimilar las propuestas más radicales, no sólo en la estética, sino también en el pensamiento». Así pues, no hay sutura en las escisiones de su obra ambivalente, anómala e irregular, rebelde a cualquier código que permita subrayar una exclusiva dirección analítica.

La autora, muy consciente de esa ambigüedad que manejamos, recorre los grandes capítulos de la polémica modernista desde el ámbito catalán, interpretando las aportaciones de Gener al modernismo local, español e hispanoamericano. Para no perderse en esta multiplicidad, Triviño ordena la vida y los pensamientos del escritor, desvela su aproximación a la filosofía de Nietzsche y valora su trato con amigos y maestros de variada procedencia. Una vez abordadas las líneas maestras del asunto, un anexo con el epistolario seleccionado de Pompeu Gener completa esta excelente perspectiva del intelectual español.

América sintaxis, *Adolfo Castañón, Aldus, México D.F., 2000, 544 pp.*

Escritor de multiforme producción, Adolfo Castañón (Ciudad de México, 1952) ha trazado en sus ensayos pautas de análisis crítico a las que no es ajena la estimación

íntima de los autores a quienes ha tratado. Nuevas perspectivas de lectura, que oscilan entre la teoría literaria (lanzado a la varia y abundosa explicación de sus jeroglíficos), un ingrediente primario de vivo placer intelectual, y ese modo de interrogar a la textualidad que justifica su oficio editorial en el Fondo de Cultura Económica. En esta oportunidad, su táctica diagrama un deslizamiento por cavidades horadadas en el mismo muro que ya exploraron los cuatro anteriores volúmenes de la serie *Paseos:* cajones librescos donde Castañón reúne crónicas y apuntes, reseñas, críticas y artículos, siempre relacionados con las letras latinoamericanas contemporáneas.

Miscelánea donde la manera de enlazarse y ordenarse los apartados acaba diseñando un mapa, *América sintaxis* ilumina bien a las claras la fórmula que promete este título («Si Europa es gramática y Asia semántica, América es sintaxis, es decir: relación»). Teniendo en cuenta ese objetivo fundamental, esta colècción de textos expresa aquello que, en palabras de Morin, sería la solidaridad de sistemas encabalgados, edificándose los unos a los otros, por los otros, con los otros, contra los otros. Un cruce de caminos para metáforas que, sin prejuicios, revela cierto grado de comunidad literaria: los principios estructurales del sistema latinoamericano o, por mejor decir, su particularidad cultural, donde se condensa todo un conjunto de relaciones entre muy diversos planos.

Desde la mitad del puente, Castañón reconoce que «la única y verdadera posibilidad americana sería la cristalización de las asociaciones, el descubrimiento de alianzas como un proceso formativo y no derivado». Más aún, en su doble contingencia, observación y organización aparecen ligadas en el programa: «Leer un poema es ya acceder a la biblioteca y frecuentar una obra es enraizarse en una geografía. Una parte de la naranja, ya lo decía Goethe, tiene el sabor de toda la naranja. Tal vez no sea inútil añadir que, además, todo escritor es productor y también producto de su escritura.

Pese a sus ambigüedades, fugas y variaciones, estos conceptos ofrecen una proyección optimista del espacio latinoamericano, un espacio literario que se desdobla desde las Antillas Francesas y Brasil hasta «aquella región de América Latina que confina con los Pirineos». Con esta formidable libertad de maniobra, Adolfo Castañón repasa las letras de América sin olvidar la variada implantación social de los escritores y sus inquietudes intelectuales y éticas. Para una apreciación más personal de virtudes o defectos, glosa el incidente menudo, las afinidades naturales, los códigos, las figuras de cada discurso, invitando de paso a la lectura y la reflexión.

Revive, historia. Anatomía del castrismo, *César Leante, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, 301 pp.*

«La palabra destierro –escribía Leante en 1992– es mucho más bella que la palabra exilio. La primera tiene una connotación afectiva entrañable, en tanto que la segunda es fría y hasta hiriente. Y desterrados fueron los intelectuales cubanos del siglo pasado, exiliados lo somos los actuales (...) Sí, parece una condición o una maldición, pero inexorablemente la literatura cubana –quizás su cultura en total– ha tenido que forjarse en el destierro, en el exilio». Ese destierro que tiembla, se refracta y golpea la memoria compone un destino renovado en Cuba por el castrismo, esto es, por la asfixia de libertades, la opresión como forma de gobierno y el culto a la personalidad del dictador que César Leante, narrador y periodista (La Habana, 1926), ha denunciado en diversas oportunidades.

Ahora, con esta entrega, su autor repite experiencia y vuelve a descifrar su verdadera patria de desarraigado, los ídolos y los mitos de una edad en decadencia. Para ilustrar esta relación con el pasado y hablar de las raíces de su persona, el escritor se acomoda entre el repliegue autobiográfico, titulado *Revive, historia,* antes de formular el nudo central de la obra: su *Anatomía del castrismo,* desde la entrada de Fidel en La Habana, en enero de 1959, hasta el éxodo por el puerto de Mariel en 1981.

De esta nostálgica radiografía cabe señalar que se relaciona con un volumen previo de Leante, *Fidel Castro: el fin de un mito* (1991), cuyo esclarecimiento del torbellino revolucionario también parte de «la más palmaria evidencia de la monstruosa deformación de los principios por los que se había hecho la revolución». La escena es conocida: tras la gloria de 1959, el clima de furor impide o refrena el ejercicio de una auténtica legalidad, anticipando el fin de la prensa independiente y otras perturbaciones, cada vez más severas, de la convivencia entre los isleños. Una especie de larga acotación cuyo verdadero interés reside en el carácter del testigo, pues quien convive con esa memoria fue redactor de *Revolución,* jefe de Servicios Especiales de la agencia de noticias Prensa Latina, agregado cultural de la Embajada de Cuba en Francia, secretario de relaciones exteriores de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y asesor literario del Ministerio de Cultura Cubano.

Guzmán Urrero Peña

El fondo de la maleta

Los hermanos Mayores

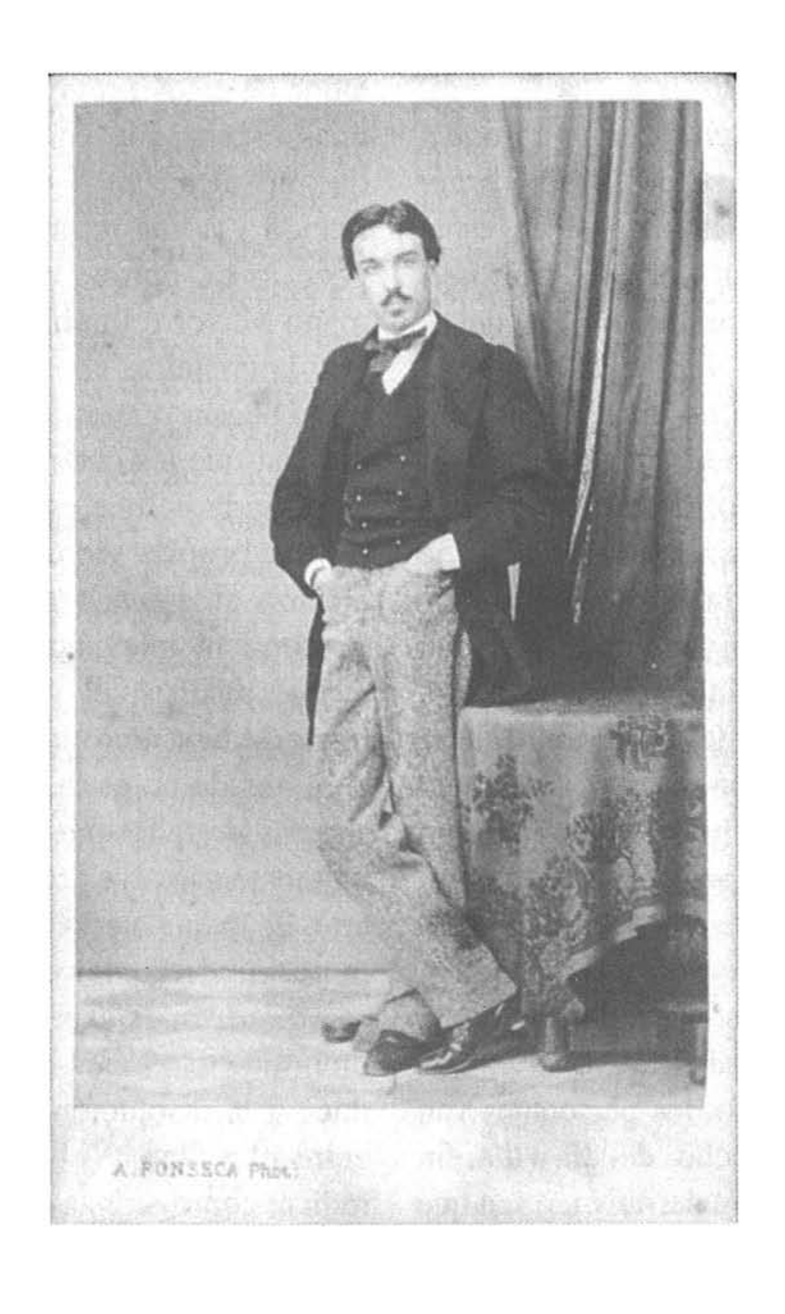
Un fantasma recorre las televisiones europeas, como si la televisión misma no fuera una colección de fantasmas: los programas que juegan a *reality show* y reúnen en un espacio cerrado a un grupo de personas seleccionadas por escrutinio, que deben convivir cierto tiempo y ser suprimidas del conjunto por voto de la audiencia, una por una. Finalmente, el solitario persistente gana el concurso.

El primer intento fue una traducción apresurada del *big brother* inglés (lo que llamamos, en español, hermano mayor): *El gran hermano.* Ahora insisten dos secuelas: *Sobrevivientes* y *El bus.* Aparentemente, se trata de observar la cotidiana convivencia de los integrantes de un grupo. Lo curioso es que no hay cotidianeidad (porque no hacen una vida realmente diaria, sino que están encerrados en un espacio artificialmente construido, una escenografía), ni grupo (no se han reunido por su propia voluntad sino que los ha seleccionado un equipo profesional), ni hay, por lo mismo, convivencia. El grupo se va deshaciendo por obra de la selección negativa, se va convirtiendo en una historia de descartes.

Mientras tanto, los personajes van contándonos hechos del día a día, sin mayor estructura narrativa, o sea que no asistimos tampoco a una historia. Es el pseudorrelato de la vida de Don Nadie a quien no le pasa nada. La culminación es un premio al ganador, que no ha hecho tampoco nada para obtenerlo. Si se quiere, el vaciado en negativo o la caricatura de la famosa competitividad que anima a las sociedades emprendedoras y mercantilizadas de nuestro tiempo.

Del otro lado ¿qué hace el espectador de estos programas? Asiste a unas escenas de carácter artificial que no alcanzan a constituirse en ficción y a una intimidad que tampoco lo es, porque el ojo del Hermano Mayor (el público) la controla y la cristaliza como espectáculo. Cabe pensar que estos espectadores quieren que les cuenten cómo es la vida diaria porque están extrañados de su propia vida diaria. Nada alcanza auténtica realidad si no lo legitima la televisión, que es, en último análisis, el verdadero Hermano Mayor. Pero lo que la televisión nos da no es la vida real ni el sistema de fantasmas que, tradicionalmente, nos ha proporcionado el arte. Es lo que ciertos pensadores de lo postmoderno denominan la *hiperrealidad,* un éxtasis provocado por un artefacto técnico y que nos conduce a la disolución de los límites entre el sujeto y el objeto. Es un radical como-sí: hagamos de cuenta

que somos sujetos y que estamos ante unos objetos, y hagamos de cuenta que los tales objetos lo son, objetivamente. Mientras tanto, los hermanos mayores, que tampoco pertenecen a nuestra familia a pesar de la etiqueta que se les ha adherido, se disuelven en el anonimato de los *consultings,* los *ratings,* los *selling managements* y los *inputs.*



Colaboradores

JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires)
JORDI CERDA: Crítico y ensayista español (Barcelona)
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá)
CARLOS CORTÉS: Escritor costarricense (San José)
ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA: Crítico literario español (Madrid)
JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO: Arquitecto y crítico de arte español (Madrid)
GUSTAVO GUERRERO: Crítico y ensayista venezolano (París)
ELENA LOSADA SOLER: Crítica literaria y ensayista española (Barcelona)
CARLOS ALBERTO PASERO: Crítico literario argentino (Buenos Aires)
CARLOS REIS: Ensayista y crítico literario portugués. Director de la Biblioteca Nacional de Lisboa
JUAN JOSÉ SEBRELI: Escritor argentino (Buenos Aires)
ISABEL SOLER: Ensayista y crítica literaria española (Universidad Central de Barcelona)
CHARLES TOMLINSON: Poeta y ensayista inglés (Gloucester)
SANTIAGO TRANCÓN: Crítico teatral español (Madrid)
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid)
GUSTAVO VALLE: Poeta y ensayista venezolano (Madrid)



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Artículos sobre William Blake de:

Julien Green
Northrop Frye
Andrew Elfenbein
Henry Crabb Robinson









800 Pts.